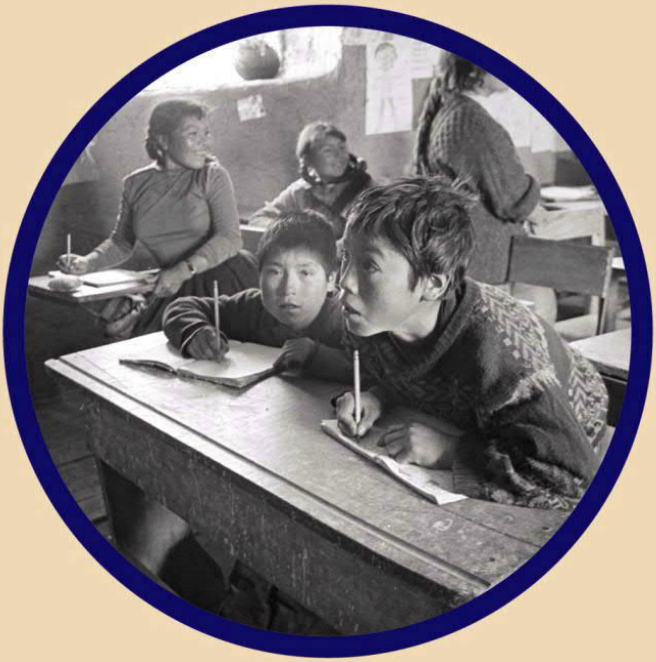
JAVIER MARZAL FELICI

Cómo se lee una fotografía

INTERPRETACIONES DE LA MIRADA



Signo e Imagen

CÁTEDRA

Cómo se lee una fotografía

Interpretaciones de la mirada

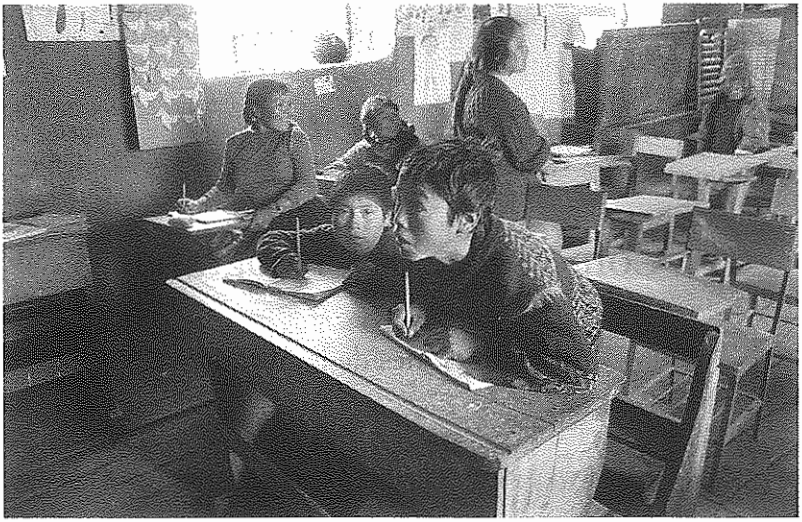


Ilustración de cubierta: Por cortesía de Juan Manuel Plasencia García. *Escuela de Hatun. Q'eros, Perú, noviembre de 1999* (Primer Premio Internacional de Fotografía de Cooperación al Desarrollo de la Generalitat Valenciana y Agencia EFE de 2003).

JAVIER MARZAL FELICI

Cómo se lee una fotografía

Interpretaciones de la mirada

CATEDRA
Signo e Imagen

ESCUELA DE ARTES APLICADAS
BIBLIOTECA
LINO ENEA SPILIMBERGO

Director de la colección: Jenaro Talens

BIBLIOTECA	ESC. ARTES APLICADAS L. E. SPILIMBERGO	
FECHA	Nº INV.	SIG. TOP.
19/05/09	452 MFN: 1646	FOT TEORIA MAR 2007

K 511

1.ª edición, 2007

Diseño de cubierta: aderal

© Javier Marzal Felici, 2007
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2007

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 53.832-2007
I.S.B.N.: 978-84-376-2429-7
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

A Vicenta Felici Benlloch, sin cuyo apoyo
y sacrificio no habría llegado hasta aquí.
In memoriam

A María Soler Campillo,
por su amor, ayuda e inspiración constantes

PRÓLOGO

Interpretar la(s) fotografía(s)

Si queremos enfrentarnos con un mínimo de posibilidades de éxito a la exploración de la dimensión significativa de la fotografía, se hace necesario partir de una evidencia palmaria: nos encontramos ante un objeto de una notoria opacidad. Si por un momento nos paramos a escudriñar el terreno del análisis de los diferentes objetos de sentido (obras literarias, pictóricas, cinematográficas, dramáticas, etc.) caeremos en la cuenta, de inmediato, de que la fotografía presenta la característica, en compañía de las obras musicales, de haber dado lugar a un número cuantitativamente limitado de trabajos destinados a esclarecer el significado que pueda predicarse de los especímenes que componen su territorio, a explorar el sentido del que son, sin duda, portadoras todas y cada una de las fotografías singulares, cualquiera que sea su adscripción genérica o su supuesta dimensión estilística.

Es verdad que gozamos, a estas alturas, de un considerable volumen de obras que se adentran, con más o menos acierto, en su vertiente histórica, en su dimensión sociológica, en su articulación genérica, que incluso se plantean el grado de vinculación o derivación que la fotografía mantiene con aquellas de las Bellas Artes a las que, en su momento, pareció venir a prolongar o, quizás, a sustituir. Pero no es menos cierto que, si exceptuamos toda una corriente teórica de alcance general destinada a fijar las bases ontológicas de la fotografía (entendida ésta en su dimensión más general y clásica) y cuyos desarrollos gi-

ran en torno a la afirmación que sostiene que, por mor de su inicial fundamento fotoquímico, la fotografía (cualquier fotografía) se ubica del lado de la *indicialidad,* tal y como entiende esta noción el pensamiento semiológico que busca su inspiración en los planteamientos de Charles Sanders Peirce, pocos trabajos han pretendido ir un paso más allá y, aun reconociendo este hecho indudable y tomándolo como punto de partida ineludible, afrontar el reto del *análisis concreto de la situación concreta,* por utilizar la fórmula, hoy caída en desuso, propuesta por el clásico. O si se prefiere decirlo con palabras más a ras de suelo, abordar el hecho de que cualquier fotografía no es sino un objeto de sentido, cuyas formas visuales son portadoras de una significación específica que no se agota en una afirmación genérica que la redujera a esa supuesta propiedad de la fotografía de «despellejar el mundo», por utilizar la irreemplazable fórmula acuñada por André Bazin.

En el fondo, algunos de los mejores estudiosos del campo fotográfico abordaban este problema de manera tangencial y muy personal cuando decidían, por ejemplo, escribir un libro sobre la fotografía sin incluir ninguna ilustración en el mismo o cuando optaban por ocultar a los lectores de su obra la foto esencial que había servido de detonante a su trabajo de indagación en el mundo de la imagen fotoquímica. Porque sucede que la mayoría de los trabajos sobre la fotografía han venido organizándose (sin perjuicio de su mayor o menor interés) en torno al agujero negro que supone la dimensión de objeto de significación de la imagen fotográfica.

Llegados a este punto conviene, para despejar equívocos, salir al encuentro de la objeción que puede hacerse a lo expuesto en los párrafos anteriores. Mantener una posición que reivindique el análisis de la fotografía en los términos que arriba se postulan por genéricos que sean, ¿no es mantenerse en el interior de un campo conceptual que la propia evolución tecnológica del medio fotográfico, marcada por la irrupción imparable de las técnicas digitales de producción de imágenes, ha relegado definitivamente al pasado? ¿No es continuar moviéndose en un terreno ahora vinculado con la producción no ya de testimonios fehacientes —eso que estaba ahí ante la cámara en el momento que la foto se tomó— sino de *simulacros* que no *reproducen* sino que *crean* una realidad que ya no *representan* sino *presentan?*

Aunque pueda sonar paradójico, la respuesta es negativa. Porque cualquiera que sea el estatuto de la imagen (fotográfica, por mantener la denominación tradicional) ante la que nos encontremos, siempre nos

veremos en la necesidad de hacer cuentas con el viejo problema: ¿Qué significa, para nosotros, aquí y ahora, esa imagen? Y ello con independencia de su dimensión ontológica, sin lugar a dudas modificada por la irrupción de las nuevas tecnologías, ya que una imagen, cualquiera que sea su fundamento material, cualesquiera que sean los mecanismos y técnicas involucrados en su fabricación, en su génesis (huella notarial, simulacro digital, mezcla de ambos) seguirá siendo un objeto de sentido, continuará interpelando a sus espectadores más allá (o más acá) de esa faceta de base, seguirá produciendo (o no) un «efecto de realidad».

Para poder llevar a cabo esta tarea, siempre aplazada, conviene restituir a la fotografía algunos atributos de los que se ha privado a veces con demasiada rapidez. Entre éstos, sin duda, el más importante es el de la *narratividad*. Ofuscados por la instantaneidad del gesto que algunos han elevado a una dimensión épica, no pocos autores han querido privar a la imagen fotográfica (como antes otros lo hicieron con la pintura) de la capacidad de contar una historia, de hacerse cargo de un relato. Reconocer que el relato fotográfico tiene sus peculiaridades (como Bertolt Brecht y, de su mano, Walter Benjamin supieron ver muy bien) no debe conducirnos a negar esta dimensión propia de cualquier discurso significativo. Aunque haríamos mal en echar en saco roto que la fotografía, en tanto que imagen (algo que se olvida de forma habitual), acoge esa narratividad articulada en unas formas (plásticas unas, figurativas otras) que la despliegan de manera singular. De tal modo que sólo mediante una atención a ese *despliegue de las formas* (la foto, o, ahora sí, eso que los estudios académicos llaman el *texto fotográfico*, no es, en términos estrictamente materiales, sino un conjunto de formas gráficas y visuales dispuestas sobre una superficie plana) podremos acceder al significado del que son portadoras pero con el que no se confunden.

Pero tampoco debemos dejar de lado que existe una relación directa entre el estatuto ontológico de la foto y las dificultades para proceder a evaluar su dimensión significativa y que se encuentran en la base de la sensación de opacidad, de impenetrabilidad significante que tantas y tantas imágenes fotográficas ponen ante nuestros ojos y que nos obligan a reconocer que en ellas es tan importante lo que dan a ver (y que debe ser adecuadamente escrutado y desentrañado, «haciendo hablar aquello que se ve» en la fórmula acuñada por Roberto Bolaño) como aquello que ocultan tras la evidencia inapelable, tras la presencia irrefutable de las apariencias (y sin lo que no significarían lo que pueden significar). Por eso no es inútil articular, como hace el texto al que

estas páginas sirven de introducción, estos dos problemas viéndolos como dos caras de una misma moneda, como dos facetas que si pueden ser organizados en un orden de prelación lógica (primero, los problemas ontológicos, luego los que afectan a la significación) se encuentran entrelazados de manera inextricable.

Desde este punto de vista, puede incluso afirmarse que dependiendo de cuál sea la opción epistemológica que tomemos en relación con el estatuto de la imagen fotográfica, nos encontraremos condicionados a la hora de poder proceder a practicar los análisis no ya de la *fotografía* sino de las *fotografías*. Por eso es recomendable, como hace la obra que el lector tiene entre sus manos, no cortar la fotografía de la relación que mantiene con los distintos tipos de imágenes que la han precedido o han surgido con posterioridad a su implantación como modo de registro de la realidad y que la acompañan, necesariamente, en su desarrollo. Reconocer, por ejemplo, que los métodos analíticos que han ido siendo diseñados históricamente para hacernos cargo del sentido de las obras pictóricas están en condiciones de ofrecernos caminos que pueden ser transitados rentablemente cuando nos acerquemos a la fotografía, es priorizar la dimensión de *imagen* de la fotografía con relación a ese aspecto de corte radical —que no deja, por ello, de ser cierto— que su aparición supuso en el mundo de los medios de reproducción de la realidad visible y que parece trazar una muralla china entre este medio de fijación de las apariencias visibles y todos los que le habían precedido. De la misma manera debe subrayarse como especialmente notable plantearse afrontar el diseño y puesta a prueba de un método original que, aunque quizás peque de un sano exceso de ambición y un punto de eclecticismo, tiene la gran virtud, poco practicada en los tiempos que corren, tanto de apuntar hacia la exhaustividad analítica, como de dejar patente una voluntad decidida de apartarse de la literatura de corte impresionista que viene dominando la literatura fotográfica de nuestros días. Este paso desde la *fotografía* hasta las *fotografías* se hace, además, mediante una clara apuesta por mostrar, mediante una batería de ejemplos de lo más variopinto, la rentabilidad en acto del método que se propone a la consideración del lector que se convierte, de esta manera, en evaluador potencial de unos resultados que se le proponen como felizmente *discutibles* sin dejar de ser brillantemente *plausibles*.

Por todas estas razones y otras que, sin duda, descubrirá el atento lector del texto de Javier Marzal Felici, no debería echarse en saco roto esta nueva mirada que se confronta al mundo de la fotografía con la

intención de iluminarlo desde un ángulo que, sin desdeñar saberes anteriores, busca proporcionarnos un instrumento de trabajo útil para seguir enfrentándonos a la tarea interminable de intentar reducir la opacidad esencial de las imágenes fotográficas.

SANTOS ZUNZUNEGUI

ESCUELA DE ARTES APLICADAS
BIBLIOTECA
LINO ENEA SPILIMBERGO

Introducción

El estudio de la fotografía se debate, todavía hoy, entre la consideración de este «artefacto» como arte o como un objeto de la cultura de masas. No es menos cierto que en nuestras sociedades la omnipresencia de la fotografía es evidente y, de forma mayoritaria, la fotografía tiene sobre todo usos sociales, documentales o publicitarios y, muy rara vez, la fotografía permite ser calificada como práctica artística. Si nos preguntamos en qué radica el valor, e incluso, la «artisticidad» de una fotografía, es decir, qué elementos resultan determinantes para considerar el «valor» de una fotografía o para calificarla como obra de arte, nos podemos encontrar con un amplio abanico de respuestas, todas de interés, sin duda.

Algunos pueden apelar al valor histórico o contextual de una determinada fotografía. *Valle de la sombra de la muerte* de Roger Fenton, tomada en 1855, en plena Guerra de Crimea, está considerada como una de las primeras fotografías bélicas, con un indudable valor histórico y contextual. La forma de mostrarnos el campo de batalla resulta muy poética, en la medida en que no nos muestra cuerpos mutilados o cadáveres sino centenares de «balas» dispersas en un suelo yermo, por contraposición a *Una cosecha de muerte* de Timothy H. O'Sullivan, fotografía tomada durante la Guerra de Secesión norteamericana, en 1863, en la que son protagonistas los cuerpos sin vida de decenas de soldados.

Otros historiadores y críticos fijan su atención en la originalidad o novedad de la fotografía. *Bola rebotante. Estudio de trayectoria* de Étienne-Jules Marey, de 1886, es, antes que nada, una fotografía que analiza el movimiento y que prefigura un invento tan revolucionario y decisivo

para el desarrollo del imaginario contemporáneo como ha significado el cinematógrafo en el siglo XX, pero, sobre todo, es una fotografía que ofrece una «vista» inédita en la historia de las imágenes, cuya novedad es manifiesta. Otro tanto sucede con miles de fotografías, donde la original mirada del fotógrafo se ofrece como el principal valor de la representación. Las fotografías de desnudos de Bill Brandt nos presentan un modo de mostrar el cuerpo femenino muy original y sugerente. Jeanloup Sieff propone una forma de fotografiar la moda que persigue diferenciarse de las prácticas más comunes en este género, por citar un par de ejemplos, entre los miles posibles.

En otras ocasiones, el valor de una fotografía puede radicar en la «artisticidad» prestada de otros medios de expresión artísticos. La fotografía *Ola* de Gustave Le Gray, de 1856, remite a la imaginería romántica de los cuadros de Caspar David Friedrich o *Las dos vías de la vida* de Oscar Gustave Rejlander, de 1857, constituye una actualización del famoso cuadro de Rafael. En ambos casos, el referente pictórico, así como la dificultad técnica, son indudablemente elementos determinantes para valorar estas fotografías.

Asimismo, una fotografía puede tener un valor periodístico, sociológico o documental, como ocurre con imágenes tan emblemáticas como *El miliciano muerto* de Robert Capa, de 1936, auténtico icono de la lucha contra el fascismo en occidente, cuya potencia metafórica y simbólica es extraordinaria, como ha sido estudiado en profundidad por el profesor Hugo Doménech[1]. Las fotografías de Arthur H. Fellig, más conocido como Weegee, poseen un gran valor para la historia del periodismo gráfico, ya que nos informan, de una manera muy sesgada y personal, sobre cómo era la vida en las calles de Nueva York en los años de la gran depresión norteamericana.

Muchos críticos de arte no ocultan que el valor de la fotografía, en el campo del arte, depende muchas veces, simplemente, de las reglas del mercado. Vistas aisladamente, muchas fotografías cotizadas entre galeristas y comerciantes de arte pueden provocar en el espectador su indiferencia o rechazo, si no se conocen las claves para interpretar correctamente su producción fotográfica. Si vemos, de manera aislada, algunos trabajos de Bernd y Hilla Becher, sobre edificios agrícolas y complejos industriales, o los grandes retratos «asépticos» de Thomas

[1] Véase la Tesis Doctoral de Hugo Doménech Fabregat, *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, defendida en la Universitat Jaume I de Castellón, el 23 de diciembre de 2005, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici. Disponible en www.tdx.cesca.es.

Ruff, es muy posible que el espectador medio cifre el valor de estas obras en función de su cotización en el complejo, y muchas veces «opaco», mundo del comercio del arte.

Finalmente, y para no extendernos más, existen otros muchos valores atribuibles a una fotografía, que se hallan estrictamente en el terreno de la más absoluta subjetividad. En unos casos, se habla simplemente de la fascinación que una serie de fotografías puede provocar en el receptor (como sucede con las fotografías de flores de Robert Mapplethorpe), de la capacidad de una fotografía para emocionar al espectador o suscitar una reflexión sobre la condición humana (la serie de fotografías de ancianos en un geriátrico de Nicholas Nixon), para provocar una sonrisa cómplice (numerosas fotografías de Robert Doisneau) o, simplemente, para interrogarnos sobre la propia condición de la fotografía como fuente de conocimiento o forma de representar la realidad (como se puede constatar, de forma palmaria, en las fotografías de Duane Michals).

Las razones del valor de una fotografía pueden ser múltiples, y no deben verse como excluyentes entre sí, ya que a menudo confluyen razones diversas. En todos estos casos, podemos constatar cómo la fotografía constituye un objeto de estudio muy difícil de abordar desde una perspectiva unívoca. De este modo, la fotografía es un objeto cuya naturaleza está ligada a la cultura de masas y, en algunos casos, puede alcanzar el estatuto de obra de arte. Nuestra atención se dirige, en especial, a la fotografía artística o, al menos, hacia aquellas fotografías que presentan un grado de complejidad notable (formal, histórica, contextual, sociológica, psicológica, metafórica, etc.) para su interpretación.

El propósito del presente libro es tratar de ofrecer una metodología de análisis del texto fotográfico. De entrada, asumimos que no se trata de una tarea fácil, ni mucho menos concluida, ya que, como hemos visto, la interpretación de una fotografía puede recorrer caminos muy divergentes. Pero no es menos cierto que sobre el análisis de la fotografía no existe ningún tratado o estudio que aborde de forma monográfica esta cuestión, al menos de forma sistemática. No obstante, existe bastante literatura dedicada al estudio de la naturaleza de la imagen fotográfica, cuyo conocimiento es imprescindible si queremos abordar el problema del análisis de texto fotográfico de forma seria y rigurosa.

Debe llamar nuestra atención el hecho de que, frente a otras formas de representación audiovisual como la pintura o el cine, no son muy numerosos los estudios sobre fotografía, especialmente en lengua

castellana. La mayoría de textos sobre fotografía son principalmente catálogos de obra fotográfica, que suelen ir precedidos de una introducción en las que se glosa la figura del fotógrafo y se dan algunas claves para la interpretación de su obra. Los tratados históricos o teóricos sobre el hecho fotográfico no suman más de dos docenas de textos de referencia. No obstante, existen numerosos estudios de teoría e historia de la imagen, teoría e historia del arte, psicología de la percepción audiovisual, etc., que pueden proporcionarnos muchas claves para diseñar una aproximación a la interpretación del texto fotográfico, de cierta utilidad.

Hace ya algunos años, en octubre de 2004, presentamos una metodología de análisis de la imagen fotográfica, con motivo de un congreso celebrado a tal fin en la Universitat Jaume I de Castellón[2]. Esta metodología de análisis del texto fotográfico está disponible en internet, en la dirección www.analisisfotografia.uji.es, en castellano, francés, inglés y portugués, y desde entonces ha recibido más de dos millones de visitas, permitiendo la descarga de los cuantiosos materiales allí depositados. Es esta una prueba evidente de que, si bien es cierto que no se ha prodigado mucho el estudio analítico de la fotografía, incluso más allá de nuestras fronteras, se trata de un tema que posee un enorme interés para muchos profesionales y estudiosos de este medio.

La redacción de la presente obra pretende completar ese proyecto iniciado entonces. Es evidente que una metodología de análisis no puede surgir sin una reflexión previa teórica e histórica, más o menos extensa, sobre la fotografía. Por otro lado, el material que aparece en la web citada es manifiestamente incompleto y merece ser revisado en profundidad, por lo que este libro representa una oportunidad para completar, corregir y complementar dicho proyecto de investigación[3].

Es evidente que el estudio de la fotografía no ha conocido en nuestro país el desarrollo que merecería. Las facultades de Historia

[2] Se trató del I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales, cuyas actas están publicadas en Javier Marzal Felici, Rafael López Lita y Fco. Javier Gómez Tarín, *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2005.

[3] Inicialmente, el estudio realizado correspondía a un proyecto de investigación financiado por la Convocatoria de Proyectos de Investigación BANCAJA-UJI de la Universidad Jaume I, código I201-2001, dirigido por el Dr. Rafael López Lita. El autor del presente libro es Director del Grupo de Investigación «ITACA» (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual). Los investigadores que han participado en el proyecto son Dr. José Aguilar García, Dr. Hugo Domènech Fabregat, Dr. César Fernández Fernández, Dr. Francisco Javier Gómez Tarín, Dra. Jessica Izquierdo Castillo, Dr. Agustín Rubio Alcover y Dr. Emilio Sáez Soro.

del Arte, Ciencias de la Comunicación o Bellas Artes no han estimulado suficientemente el estudio teórico, histórico o técnico (práctico) de la fotografía. Inmersos en la era de la imagen electrónica, en la que el protagonismo lo tienen el vídeo, la televisión o internet, y en segundo plano, la fotografía digital, el estudio de la fotografía ha ido perdiendo espacio. Se olvida, con demasiada frecuencia, que la fotografía es la base —gnoseológica y tecnológica— de todas las formas de expresión y comunicación audiovisual contemporáneas. No es posible abordar una formación rigurosa de los futuros profesionales de la comunicación, en cuyo contexto me sitúo, sin sentar unas bases firmes a través del estudio de la fotografía, si nuestro objetivo es, en definitiva, formar investigadores, docentes y/o profesionales de la imagen.

La aproximación más frecuente al estudio de la fotografía se ha producido desde el campo de la historia del arte. Hemos de señalar que nuestro principal interés se dirige hacia la fotografía artística, dado que es ésta la que posee una mayor complejidad formal y conceptual. Es por ello que el primer capítulo estará dedicado a reflexionar sobre la atención dedicada por la historia del arte a la fotografía y al examen de los principales nudos conceptuales que se plantean en su contexto. A continuación, vamos a detenernos en el examen de la naturaleza de la fotografía mediante una revisión de algunas aproximaciones al estudio del hecho fotográfico. No es nuestro propósito dar cuenta, de forma exhaustiva, de todas las aportaciones que se han producido, lo que resultaría un tanto pretencioso y de dudosa utilidad. Lo que perseguimos es simplemente explicitar nuestros presupuestos teóricos de partida, lo que constituye la parte primera de la investigación, dedicada a reflexionar sobre el estatuto de la fotografía.

En la segunda parte del libro se expone la metodología de análisis del texto fotográfico que hemos desarrollado. El capítulo tercero presenta un recorrido a través de las principales escuelas y corrientes metodológicas para el análisis de la imagen, prestando especial atención al campo de la historia y teoría del arte y de la fotografía, con el fin de situar nuestra aproximación. El capítulo cuarto consiste en la exposición, propiamente dicha, de nuestra propuesta de trabajo que toma prestados muchos conceptos de numerosas aportaciones de los campos de la teoría de la imagen, la teoría semiótica, el estructuralismo, la psicología de la percepción, la teoría del diseño y el análisis textual, como veremos. Finalmente, la tercera parte presenta una serie de análisis de textos fotográficos que constituyen una aplicación práctica de la metodología de trabajo expuesta.

La presente obra está dirigida, principalmente, a estudiantes de Ciencias de la Comunicación (Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas, y Periodismo), Bellas Artes, Historia del Arte o Humanidades, y a todas aquellas personas interesadas por el estudio del arte y de la fotografía. Este libro ha sido escrito desde la constatación «palmaria» del escaso espacio que el análisis crítico de la imagen ocupa en los planes de estudio universitarios actuales. Tras décadas de investigación en el campo del análisis del texto audiovisual, resulta desalentador observar que todavía hoy, en especial en el contexto español, seguimos sufriendo una ola «antisemioticista», como señalaba Emilio Garroni treinta y cinco años atrás, aunque por razones diferentes: «... la oposición al enfoque semiótico (...) supone la aceptación semióticamente indiferenciada del mensaje fílmico o de la obra fílmica en términos de 'contenido', por así decirlo —como si el film pudiera ser objeto de discusión (meramente estética, o bien intelectual, sociológica, psicológica, política) como algo global e inmediato. Algo que fuera inmediatamente comprensible»[4]. Estas palabras son perfectamente trasladables al ámbito de reflexión del análisis de la fotografía que nos ocupa.

A nuestro entender, es bastante evidente que no se ha entendido correctamente en qué consiste el saber semiótico, en cuyo seno se han desarrollado propuestas muy heterogéneas entre sí, desde modelos de trabajo muy formalistas y rígidos hasta propuestas abiertas. Debemos subrayar que la utilización de expresiones como «lenguaje de la imagen», «texto audiovisual», «lenguaje fotográfico» o «texto fotográfico» en el lenguaje cotidiano del analista de imágenes son términos que revelan una implícita filiación al pensamiento semiótico, incluso entre quienes se declaran «antisemióticos». En este sentido, el saber semiótico ya forma parte y queda subsumido en prácticamente todas las metodologías de análisis del texto audiovisual que podemos identificar en el panorama actual.

La metodología de análisis que presentamos, objeto central de este libro, no pretende convertirse en una suerte de «rejilla» a aplicar mecánicamente al estudio de los textos fotográficos. Conscientes de que podríamos caer en una suerte de *fetichismo del método,* no queremos perder de vista la permanente provisionalidad en la que debe moverse cualquier metodología de análisis. Por contra, la propuesta que realizamos surge de un «mestizaje», bastante productivo en nuestra opinión, de

[4] Véase Emilio Garroni, *Proyecto de semiótica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (edición original, 1972).

otras metodologías ya existentes. Sería una presunción intolerable pretender desarrollar, a estas alturas, una metodología de trabajo «inédita», como si tamaña empresa fuese posible después de todo lo que se ha escrito sobre el análisis de la imagen. Incluso en el caso de metodologías poco satisfactorias, como las orientaciones biográfica —que suele verse atrapada por la problemática de la intencionalidad del autor—, el historicismo o la perspectiva sociológica —a menudo demasiado preocupadas por los aspectos «colaterales» que trascienden la materialidad del texto que ha de analizarse—, siempre aportan informaciones y planteamientos que merecen ser integrados en un modelo más amplio.

La exhaustividad del modelo analítico de la fotografía que presentamos, con la inclusión de unos sesenta conceptos a tomar en consideración, se ofrece como un abanico de herramientas que sirva de guía y orientación a la hora de articular una *interpretación* coherente de un texto fotográfico. El objetivo es motivar una aproximación crítica al estudio de la significación fotográfica que vaya más allá de la «superficie», muchas veces fascinante, de la propia fotografía, para lo cual hemos tratado de exponer con la máxima sencillez y claridad posibles un amplio «catálogo» de nociones y conceptos que sirvan para despertar una actitud crítica ante la imagen. En este sentido, debemos reiterar nuestra deuda con la semiótica interpretativa, en cuyas raíces se inspira el modelo de trabajo que seguimos, sin menoscabo de otras perspectivas metodológicas que no consideramos excluyentes. Así pues, nuestra pretensión es facilitar, en lo posible, la tarea de quienes se enfrentan al análisis del texto fotográfico. No debe olvidarse en ningún momento que nuestra propuesta metodológica es de *naturaleza orientativa y provisional,* conscientes de los peligros teleologistas, deterministas o positivistas a los que puede conducir una concepción demasiado rígida de la lectura de un texto audiovisual.

Finalmente, queremos señalar que si la *fruición* con la obra de arte es, en esencia, una actividad profundamente *lúdica,* fuente de *goce* emocional e intelectual, el *análisis crítico* de la obra de arte, la búsqueda de la significación de una fotografía que nos fascina o conmueve, también es una actividad que puede llegar a ser realmente muy placentera. Es este el objetivo último de la obra que el lector tiene ahora entre sus manos.

PARTE PRIMERA

El estatuto de la fotografía

CAPÍTULO PRIMERO

La fotografía en la historia de las representaciones icónicas

1.1. LA HISTORIA DEL ARTE Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Podemos afirmar que el principal debate cultural en el siglo XX se ha centrado, básicamente, en la discusión sobre los modelos industriales de comunicación, en las nuevas formas de relación social y la transformación de la producción y el consumo cultural, como han señalado Enric Marín y Joan Manuel Tresserras[5]. Gran parte de estos debates han terminado desembocando en posiciones extremadas, no exentas de apasionamiento, que Umberto Eco describió como la polémica entre los «apocalípticos» e «integrados»[6]. La situación actual en el campo del arte, con la irrupción de los medios de masas, ha alterado sustancialmente el mundo de los valores artísticos. Buen número de intelectuales, académicos y artistas han demostrado un manifiesto desinterés, e incluso un declarado rechazo hacia la cultura de masas. Umberto Eco afirmaba que:

> (...) la cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se con-

[5] E. Marín y J. M. Tresserras, *Cultura de masses i postmodernitat,* Valencia, Tres i Quatre, 1994, pág. 23.

[6] Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1968.

vierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis[7].

La historiografía del arte tradicional no escapa a esta corriente de pensamiento que ha dado la espalda al panorama cultural moderno. Esto no significa, sin embargo, que nuestra actitud ante los medios de masas, en cuyo contexto hay que situar a la fotografía, deba caer en la integración, en una posición de defensa acrítica de la cultura de masas. A tal fin, resulta imprescindible efectuar un examen, aunque sea brevemente, del concepto de cultura de masas, a la luz de las aportaciones de la teoría de la comunicación.

Un modo de enfrentarnos a la definición del concepto de «cultura de masas» podría consistir en comparar dicha noción con el concepto de «alta cultura». Así como la «alta cultura» es creada bajo la supervisión de una élite cultural que opera en el marco de una tradición estética, científica o literaria, la cultura de masas se refiere a «productos manufacturados exclusivamente para el mercado de masas» (incluyendo la cultura folclórica), donde la estandarización del producto y la conducta masificada en su utilización son dos claves fundamentales[8]. Denis McQuail señala que la cultura de masas es, desde el punto de vista de la producción, un tipo de elaboración cultural producida por la masa (cosa bastante discutible, decimos nosotros) para el mercado de masas, «utilizando tecnología de maneras planificadas y originales»[9]. Dos son, pues, los elementos que han despertado cierta desconfianza hacia los medios de masas: su baja calidad técnica que está relacionada con el hecho de tratarse de productos destinados a un gran público y, por otra parte, su vinculación con el mundo de la tecnología, muchas veces temida por las élites intelectuales.

Pero en el campo que nos ocupa, interesa sobre todo examinar el problema del significado y contenido de esta cultura de masas: generalmente, la cultura de masas se identifica con un tipo de cultura superficial, carente de ambigüedad, placentera y universal, pero con un ca-

[7] *Ibíd.*, pág. 12.

[8] H. L. Wilensky, «Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Indepedence?», *American Sociological Review*, vol. 29, núm. 2, primavera de 1964, pág. 176.

[9] Denis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 63.

rácter perecedero, es decir, configurada como producto para un consumo rápido por un «gusto medio». En efecto, la cultura de masas viene a satisfacer el «deseo estadístico del público»[10], un deseo que los agentes productores de los mensajes masivos conocen (agencias de prensa, cadenas de televisión, agencias de publicidad, productoras y distribuidoras cinematográficas, etc.), gracias al desarrollo de la sociología y estadística aplicadas. De este modo, surge un tercer problema ligado a la definición de cultura de masas del que recelan las élites: la heterogeneidad de la masa social, que parece anular o disolver el concepto romántico de individuo.

Por lo que respecta a la primera cuestión, la baja calidad técnica de los productos de la cultura de masas constituye una creencia muy extendida, generalmente asociada al carácter irreductible y único de la auténtica obra de arte. También aquí estaría presente el viejo poso romántico que proclama la singularidad del artista y de su obra creadora. La irrupción de algunos medios de expresión que posibilitaban la reproducción *ad infinitum* de obras de arte, como es el caso de la fotografía, constituyó una auténtica revolución en el mundo del arte tradicional de principios del siglo XIX. Walter Benjamin ha retratado muy bien la nueva situación que suponía la pérdida del aura de la obra de arte, su carácter singular e irrepetible[11]. Esta concepción del arte es, sin duda, deudora de la mentalidad romántica, con la aparición de prácticas artísticas que escapaban así —aunque sólo aparentemente— al control social y económico del reducido grupo de artistas en los diferentes países occidentales. En este punto, José Antonio Ramírez[12] ha señalado que es un error establecer una distinción nítida entre lo que llamamos «arte» y el «kitsch» (tradicionalmente entendido como un producto cultural que se reviste de los ropajes de la artisticidad). Y esto es así, porque la artisticidad de un objeto cultural no reside en la naturaleza misma del objeto sino en su valoración social y su materialidad que encuentran sentido en el horizonte histórico donde fueron producidas. Los principios del kitsch señalados por Abraham Moles[13], de inadecuación (desviación respecto a los fines), de percepción sinestésica (el kitsch intenta estimularnos sensorialmente al máximo), de acumu-

[10] Expresión empleada por Jesús González Requena en *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1987.

[11] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original, 1936).

[12] José Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976.

[13] A. Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

lación, de mediocridad y de confort (el kitsch pertenece a nuestro universo cotidiano, y sus objetos no ofrecen «resistencia» a su fruición) son igualmente aplicables al campo del arte. A juicio de Ramírez, la dicotomía «arte-kitsch» no hace sino enmascarar la realidad cultural y alejarnos de su mejor conocimiento.

Sin embargo, es necesario señalar algunas razones que explican esta revolución en el mundo del arte y de la cultura, y que proceden precisamente del examen histórico del problema. En primer lugar, hay que subrayar el hecho de que si antes no se realizaban las obras artísticas de un modo industrial es porque no existía la posibilidad de hacerlo ni técnica ni socialmente, ya que los medios de masas aparecen en plena revolución industrial, donde cambian asimismo las estructuras sociales. En segundo lugar, y en relación con esta última cuestión, la producción artística será industrializada cuando aparezca una amplia demanda por parte del público. La aparición de las leyes del mercado también en el campo del arte explica, en tercer lugar, que la artisticidad empiece a estar ligada a la limitación del número de copias de una misma obra de arte, que la pondría al borde de una devaluación económica y artística. Finalmente, podríamos señalar como razones complementarias que «la comprensión del arte como plasmación única» está fomentada por un «deseo de aniquilar la incidencia positiva del arte en la praxis social»[14], y que Ramírez parece atribuir a una cierta resistencia de las antiguas estructuras políticas y económicas a la nueva realidad social democrática, donde la cultura también ha sufrido un proceso de democratización.

Así pues, nuestro examen del concepto de cultura de masas debe servir para reivindicar que la historia del arte, situada en un marco más amplio como la «historia de las representaciones icónicas», debe extender progresivamente su campo de trabajo. La imagen fotográfica, en tanto que medio de comunicación que inauguró la era de la reproductibilidad técnica, se constituye en un objeto de interés para el historiador del arte y de la comunicación. Es hora de pasar a tratar el problema de la ubicación de este objeto en el campo de la historia de arte.

1.2. El objeto de la historia del arte

Para determinar el objeto de la historia del arte, es necesario preguntarse por la «definición» de arte. El arte pertenece al universo de la producción cultural humana. En este sentido, algunos autores como

[14] Ramírez, *op. cit.*, pág. 253.

Ernst Fischer han subrayado el hecho de que el arte responde a una necesidad humana[15]. De este modo, podríamos decir que el arte posee unas profundas raíces de carácter antropológico que nos hablan de la relación del hombre con su entorno. Es por ello que el arte ha sido definido, de una manera mayoritaria, como una necesidad social. En ese proceso de enfrentamiento, comprensión y dominio de la realidad —denominada «naturaleza»[16]—, el hombre ha desarrollado instrumentos culturales para la comunicación y simbolización[17] de tales procesos: las manifestaciones artísticas y los relatos míticos constituyen, para los antropólogos, un modo para «la fijación condensada de experiencias, individuales o colectivas, de forma consciente o inconsciente, y que hacen posible la perduración y transmisión de tales experiencias»[18]. Las funciones comunicativa y social del arte, incluso ideológicas, estarán determinadas por las variables históricas y socioculturales. Cada momento histórico produce un arte que le es propio y, en este sentido, el conocimiento del marco cultural de cada época es fundamental para comprender la producción artística que le corresponde.

No obstante, la función del arte en cada periodo histórico es un problema conceptual dependiente de la propia definición de arte. Sería muy pretencioso tratar de ofrecer una *nueva* respuesta a la pregunta acerca del significado del arte, una cuestión que ocupa la historia del

---

[15] Ernst Fischer, *La necesidad del arte,* Barcelona, Península, 1975 (ed. original, 1959).

[16] El concepto de naturaleza ha evolucionado igualmente a lo largo de la historia. En esta aproximación antropológica, la noción de naturaleza hace referencia a aquello que escapa del control humano (los fenómenos metereológicos, la ausencia de caza, los terremotos, la enfermedad, etc., pero también la fuerza del átomo de la que pretendemos obtener una energía inagotable que se resiste a su sumisión, etc.). Así pues, del mismo modo que el concepto de cultura sufre cambios en cada periodo histórico, lo mismo sucede con el de naturaleza. Véase Félix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza,* Madrid, Tecnos, 1985.

[17] No en vano, antropólogos como Lévi-Strauss han centrado sus investigaciones en el estudio de los lenguajes de comunicación utilizados por diferentes culturas, no sólo para descifrar la lengua empleada y así conocer sus mitos, sino también para comprender el sistema de valores que regían tales culturas. Y es que no debemos olvidar que todo lenguaje es un sistema de categorización del mundo, es decir, en el lenguaje de una cultura se expresa su cosmovisión. Véase Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología,* México, Siglo XXI, 1968.

[18] José Jiménez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética,* Madrid, Tecnos, 1986, pág. 38. Yuri Lotman subrayó, hace ya algunos años, que la cultura podía definirse como «memoria no hereditaria de la humanidad», es decir, una producción humana que está estrechamente relacionada con la función social de la cultura. Yuri Lotman, *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra, 1980.

pensamiento desde hace más de dos mil años. Es sobre todo en el siglo XX donde los cambios más profundos van a tener lugar. El desarrollo industrial y las profundas transformaciones sociales de los últimos ciento cincuenta años son responsables de la aparición de nuevos medios de expresión que han servido como vehículos de comunicación a los artistas contemporáneos como sucede con nuevas técnicas y lenguajes artísticos como la fotografía, el cine, el cómic, el video-arte, la videodanza, la videoescultura, la holografía, las *perfomances,* el *happening,* etcétera. El término «bellas artes» fue fuertemente criticado por artistas y críticos a principios del siglo XX, con la aparición de las vanguardias artísticas, donde el concepto de belleza ya no resultaba pertinente para explicar el desarrollo del arte. En su lugar, la expresión «artes plásticas» ha pasado a designar el campo del arte contemporáneo y, posteriormente, se puede encontrar la expresión «artes visuales» con el fin de englobar aquellas prácticas artísticas relacionadas con la imagen fotoquímica y la imagen electrónica, así como las obras de arte que juegan con una multiplicidad de soportes al mismo tiempo (instalaciones, prácticas pictóricas, infografía, etc.).

Cada manifestación artística es fruto de unas condiciones socioculturales diferentes que, sin embargo, no agotan su valor artístico en el devenir temporal. Dicho de otro modo, la pintura de Velázquez, la fotografía de Atget o la escultura de Giacometti no sólo son obras de arte en relación a su contexto sociocultural concreto sino que reclaman nuestra atención hoy en día. Esta observación bastante obvia exige en el espectador una actitud abierta, siempre dispuesta a poner en crisis nuestros prejuicios sobre el arte. Ernst Gombrich decía que «nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Las grandes obras de arte parecen distintas cada vez que se las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos»[19].

De este modo, Gombrich pone de manifiesto el carácter siempre actual del arte, por muy antiguo que sea éste. Y es que la obra de arte, aunque pueda ser de gran antigüedad, encuentra su actualización cuando es contemplada por el espectador, historiador o crítico de arte, en el presente. Sin embargo, el tiempo transcurre inexorablemente, lo que conlleva cambios —a veces muy profundos— de las condiciones sociológicas, económicas y políticas que determinan la valoración de

[19] Ernst Gombrich, *Historia del arte,* Madrid, Alianza Forma, 1979, pág. 28. No se nos puede escapar que estas palabras están dirigidas también al crítico de arte profesional que muchas veces carece de la espontaneidad que Gombrich está reivindicando para el goce estético del arte.

las obras de arte en cada época. Esta variabilidad del concepto de arte está en la base de la dificultad extrema para poder enunciar una definición de arte válida para todo tiempo y lugar, una tentación universalista que no parece posible que pueda reportar muchos éxitos. Sin embargo, esto no significa que no podamos esbozar una serie de líneas principales a seguir por el historiador o teórico del arte en el estudio del texto artístico.

En primer lugar, es muy importante dirigir nuestra atención hacia el estudio de las condiciones de producción de las obras de arte, esto es, el análisis de las condiciones sociológicas, económicas, políticas, religiosas e incluso biográficas que rodean la aparición de la obra de arte. El conocimiento exhaustivo del periodo histórico de la obra de arte nos permitirá determinar el estilo artístico o modo de producción del objeto artístico. La historia biográfica del autor puede aportar cuantiosa información para contrastar, por ejemplo, la autoría de dicha obra de arte. Asimismo, el conocimiento de la época y de la trayectoria personal del artista puede servirnos para descifrar algunas claves interpretativas de la obra. Es igualmente importante prestar atención al estudio de la tecnología artística de la época, aspecto de especial interés cuando nos enfrentamos al estudio de la fotografía, el cinematógrafo o el videoarte, al tratarse de medios de producción industrial, muy ligados al desarrollo de los sistemas de reproducción audiovisuales, y que son claves, a menudo, para la reconstrucción de la obra de arte (restauración de fotografías o películas) o para su datación temporal. Estas condiciones de producción están sometidas al desarrollo histórico.

En segundo lugar, es fundamental atender a las condiciones de recepción de la obra de arte. Si más arriba estábamos destacando el polo productor y el contexto en el estudio de la obra de arte, es necesario estudiar también el polo receptor. Nuestro conocimiento de las obras de arte del pasado está muchas veces mediatizado por el tratamiento dispensado por la crítica y por los propios historiadores del arte de la época. En este sentido, los testimonios de la época a través de cartas, escritos, fuentes literarias, documentos jurídicos, etc., poseen un gran valor para conocer el gusto del público, lo que puede ayudarnos para conocer el horizonte de expectativas de la época y valorar así el grado de ruptura o de adecuación de la obra de arte a los cánones estéticos del momento histórico. Las condiciones de exhibición de la obra de arte, el lugar o lugares donde eran contempladas, el modo como eran distribuidas son otras informaciones que el historiador del arte deberá atender para un mejor conocimiento de la obra de arte.

Finalmente, la historia del arte no puede dejar de lado el análisis de la obra de arte en su estricta materialidad física, las características formales de la obra de arte (textura, color, iluminación, formas, líneas, etc.), sus elementos estructurales (composición de la imagen, equilibrio, orden icónico, organización de la lectura, etc.), los contenidos y temas que desarrollan (mediante el análisis iconológico y de simbologías), etc. El formalismo, el estructuralismo y la perspectiva semiótica se han ocupado en destacar este elemento de la ecuación emisor-mensaje-receptor. El anacronismo se presenta como uno de los peligros más claros cuando se aborda el estudio del arte atendiendo únicamente a su materialidad. Además, un análisis excesivamente formalista, que muchas veces se queda en el mero nivel descriptivo, resulta insuficiente si no va acompañado de una interpretación de los temas y contenidos.

Uno de los problemas más debatidos en relación a la naturaleza de la obra de arte es el de la intencionalidad. Algunos autores como Fernández Arenas destacan como un rasgo inherente al objeto artístico «la intención de su autor de comunicar algo»[20]. Otros estudiosos, en cambio, situan esta intencionalidad en la instancia receptora como Panofsky, cuando define la obra de arte como un «objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado»[21]. Al margen de la radicalización de posturas en este extremo que podría conducir a proponer como criterio interpretativo de la obra de arte, respectivamente, al autor o al receptor (público o crítico)[22], podemos reconocer una in-

[20] José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1984, pág. 24.

[21] Erwin Panofsky, «La historia del arte en cuanto disciplina humanística», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979 (edición original, 1955), pág. 29.

[22] Pensemos que si nuestra interpretación de la obra de arte depende, exclusivamente, del autor, estaremos condenados a no poder comprender muchas obras ya que es imposible que podamos conocer las intenciones de muchos artistas que fallecieron sin dejar escritos o pruebas en tal sentido. Igualmente, la intencionalidad del autor no puede proteger la significación de la obra de arte de interpretaciones aberrantes. Cuando Stanley Kubrick bautizó al ordenador que dirige la nave hacia Júpiter con el nombre «HAL» en el film *2001: una odisea del espacio* (1968), la crítica le preguntó si había elegido este nombre porque las letras «HAL» son las anteriores en el abecedario a «IBM», Kubrick quedó sorprendido y respondió que, en realidad, el origen de esta palabra procedía de las letras iniciales de los dos sistemas de conocimiento humano: el Heurístico y el Algorítmico. Véase Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco, *La naranja mecánica de Stanley Kubrick*, Valencia y Barcelona, Nau Llibres y Octaedro, 1999. Inversamente, los retratos fotográficos de Julia Margaret Cameron debían su escasa calidad a su intención pictorialista y no a un pobre dominio de la técnica fotográfica, como ella escribió en su diario. La lla-

tencionalidad que procede simultáneamente de ambas instancias. Ciertamente, la obra de arte constituye un punto de encuentro de diversas intencionalidades. No debemos olvidar que la intención es una actitud que viene condicionada históricamente, y que encuentra una concreción directa en las formas artísticas.

Umberto Eco ha atribuido a esta variabilidad histórica la dificultad para poder definir, clara y sucintamente, la obra de arte. Además de afirmar el carácter artificial de la obra de arte, de tratarse de una producción cultural, ha señalado dos rasgos definitorios del arte: la ambigüedad y la autorreflexividad. El primer elemento, la ambigüedad, pretende poner de relieve el carácter abierto de toda obra de arte, su estructura abierta que hace posible un permanente e inagotable repertorio de interpretaciones de la obra de arte, que le llevan a proclamar la ausencia de una estructura que en el estudio de la obra de arte pudiéramos llegar a establecer[23]. La autorreflexividad remite a la capacidad que tiene toda obra de arte para poder hablar de su particular configuración y de su poder para cuestionar qué es el propio arte. En última instancia, toda obra de arte somete a interrogación la naturaleza del arte, planteando nuevas preguntas y creando un conflicto entre el público en lo referente a lo que ya conoce (las obras de arte conocidas por el receptor).

La delimitación sociocultural que determina el horizonte de expectativas del público en la recepción de la obra de arte remite a la dialéctica tradición-vanguardia, una constante que hace más pertinente, si cabe, la

---

mada «estética de la recepción», con Mukarovsky a la cabeza, ha señalado que la obra de arte debe su carácter estético a la función estética que el espectador proyecta sobre la obra de arte, suerte de intencionalidad procedente de la instancia receptora. Véase Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977. La fenomenología parece también decantarse por esta segunda intencionalidad al hablar de «experiencia estética». Véase Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética,* 2 vols., Valencia, Fernando Torres, 1982-1983. Así pues, pensamos que debemos mantener una actitud recelante respecto al problema de la intencionalidad del artista, aunque un rechazo absoluto de este elemento puede volverse contra nosotros y volcarnos hacia el anacronismo, e incluso, el teleologismo, si sólo tenemos en cuenta la intencionalidad del receptor.

[23] Umberto Eco, *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1981. No obstante, aunque Umberto Eco toma muchas precauciones para no proponer una metodología cerrada, su concepción del arte se inscribe en una teoría general sobre el signo. La semiótica será definida años más tarde por Eco como la «ciencia que estudia aquellos hechos culturales que, concebidos o no para comunicar, comunican», una definición inspirada en la caracterización semiótica realizada por Y. Lotman. Véase U. Eco, *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1981; Y. Lotman, *La estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1982, y *Semiótica de la cultura,* ed. cit.

perspectiva histórica en el estudio de la obra de arte. La noción de autorreflexividad está estrechamente vinculada al concepto de intertextualidad, a la relación entre el arte contemporáneo y la existencia de una extensa tradición que el receptor debe conocer para poder descifrar el significado de la obra de arte. En efecto, numerosas manifestaciones culturales —y artísticas— de los actuales medios de masas exigen un conocimiento profundo de la historia del arte y, en especial, del arte contemporáneo. Es imposible comprender muchas técnicas de montaje del cine publicitario sin conocer, por ejemplo, la fotografía de Alexander Rodchenko o el cine de Vertov y Eisenstein. Muchas veces la publicidad nos sitúa frente a prácticas propias de la cultura kitsch, como la cita o el pastiche, lo que supone una banalización de las fuentes originales y una distorsión de la función artística de dichas obras, lejos de lo que significa la intertextualidad, en tanto que mecanismo que pretende explicar cómo funciona la dialéctica tradición-actualidad en la historia del arte (esto es, toda obra de arte descansa en una tradición que es, a la vez, puesta en crisis y reforzada por la propia obra de arte). Historiar estos fenómenos culturales constituye una necesidad para su comprensión, especialmente cuando el repertorio de objetos artísticos es hoy realmente muy extenso.

Actualmente podemos afirmar que incluso la expresión «artes plásticas», acuñada en los años 20, resulta insuficiente para dar cuenta del extenso universo artístico. En su lugar, algunos autores como Rudolf Arnheim han propuesto la necesidad de utilizar el término genérico «artes visuales» para designar el arte contemporáneo, cuyas prácticas significantes trascienden las tradicionales artes arquitectónica, escultórica o pictórica, entregadas a una suerte de mestizaje intermediático con la fotografía, el cine, el cómic, el vídeo, etc. Estas artes visuales serían el reflejo de un «pensamiento visual» cuyo desarrollo ha sido paralelo al pensamiento verbal[24], desde los albores de la cultura humana. De este modo, la historia del arte podría entenderse como la historia del pensamiento visual, entendiendo que los procesos cognitivos no pueden desligarse, en absoluto, de los procesos perceptivos. Es por ello que Arnheim privilegia lo visual en el análisis de la obra de arte, adoptando así una perspectiva gestáltica[25].

---

[24] Para algunos autores como Jean-Marie Schaeffer, en el fondo, el pensamiento estético dominante sigue siendo la estética romántica, dado que ésta «se orienta únicamente hacia las artes canónicas; y éstas se encuentran todas sometidas a la hegemonía de las artes verbales». J. M. Schaeffer, *La imagen precaria,* Madrid, Cátedra, 1987, pág. 119.

[25] Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual,* Madrid, Alianza Forma, 1992 (edición original, 1954).

Finalmente, no debemos olvidar, en este rápido repaso a las claves principales de nuestra caracterización del objeto de la historia del arte, que el valor de la obra de arte está también sometido al dictado de las reglas del mercado. El valor de los objetos artísticos es establecido por los expertos y especialistas como historiadores de arte, críticos, etc. Es importante destacar que la valoración de estos expertos depende en gran medida de grupos sociales realmente reducidos, cuya relación con el poder económico es notable. Existe muchas veces una divergencia sustancial entre la valoración que hace el espectador profano y la valoración del experto. De este modo, una caracterización de la obra de arte no puede omitir la naturaleza del arte como mercancía, en una sociedad que se rige poderosamente por unas leyes de mercado —la ley de la oferta y la demanda—, si bien es cierto que «no hay que confundir el valor artístico de una obra con su valor económico»[26]. Por otra parte, la consideración del arte como mercancía puede enmascarar una función del arte a la que apenas hemos hecho referencia en estas páginas: la función lúdica del arte, es decir, el goce estético que se deriva de la fruición con la obra de arte[27].

1.3. Fotografía e historia del arte

A la luz de las reflexiones desplegadas en las páginas anteriores es claro que el concepto de arte es un concepto en permanente transformación que posee un carácter inestable y dinámico y que se constituye en «un agente en acción constante»[28], sometido a «desplazamientos» y «alteraciones» a la hora de establecer sus límites[29]. En palabras de Carmelo Vega[30], asumir la «variabilidad del término *arte* como fundamento metodológico» puede hacer más eficaz una historia del arte que nos permita abordar el estudio del arte contemporáneo en toda su ex-

[26] Vicenç Furio, «La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos», en M. Freixa, E. Carbonell, V. Furio, P. Velez, F. Vila y J. Yarza, *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos,* Barcelona, Barcanova, 1990, pág. 19.

[27] Roland Barthes ha desarrollado ampliamente esta idea, aunque a propósito de la literatura, y que podríamos extender a la totalidad del arte. R. Barthes, *Le plaisir du texte,* París, Seuil, 1973.

[28] René Berger, *Arte y comunicación,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 79.

[29] Jacques Aumont, *La imagen,* Barcelona, Paidós, 1992, pág. 315.

[30] Carmelo Vega, «Imágenes contaminadas. (La fotografía en la historia del arte)», en *Fotografía y métodos históricos,* Santander y La Laguna, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994, pág. 43.

tensión y complejidad. Tomar conciencia de este hecho significa, para el historiador del arte, poner en crisis los conceptos y categorías empleadas hasta ahora, o revisarlas en profundidad, como afirma Marc Le Bot: «El arte contemporáneo es realmente un arte nuevo al que no se puede aplicar adecuadamente el sistema de categorías que ha dominado científicamente en el arte tradicional»[31].

De este modo, la adopción de un punto de vista integrador para el estudio de las artes visuales constituye el marco general de una investigación sobre la fotografía desde la historia del arte, en la que los diferentes instrumentos metodológicos habrán de ser adecuados a esta nueva realidad objetual a la que nos enfrentamos.

1.3.1. *La fotografía como objeto de estudio de la historia de la fotografía*

La aparición de la fotografía en 1839 provocó una verdadera convulsión en el mundo del arte por distintas razones. En primer lugar, la fotografía ofrece, por vez primera, una forma inédita de abordar el problema de la reproducción y de la representación, viniendo a colmar el ideal de la mímesis artística. El carácter mecánico del dispositivo fotográfico planteará serios interrogantes acerca del papel de artista y de su creatividad, que provocará una subversión de los principios del arte dominante en la época[32]. En segundo lugar, la fotografía será un precedente de las profundas transformaciones que tendrán lugar en el campo artístico desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, que van desde la invención del cinematógrafo (presentado públicamente en 1895) hasta las manifestaciones vanguardistas de los años 60 del siglo pasado. No debemos olvidar la relación tecnológica entre la imagen fotográfica, la imagen cinematográfica (de naturaleza también fotoquímica) y la imagen electrónica (que posee una base común óptica que, a su vez, posibilitará el desarrollo de la fotografía digital).

De este modo, la fotografía debe tener para la historia del arte un auténtico «carácter inaugural»[33] en el sentido de que alterará el pensamiento artístico contemporáneo. La imagen fotográfica modificó, de una manera sustancial, la significación de la creación artística y, por

[31] Marc Le Bot, *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 14.

[32] Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pág. 239.

[33] Carmelo Vega, *op. cit.*, pág. 48.

esta razón, y desde el punto de vista de la historia del arte, nos debe importar, además del problema del estatuto artístico o no de la fotografía —cuestión que ha generado «ríos de tinta»—, sobre todo «hablar del arte contemporáneo desde el punto de vista de la influencia que ejerció la fotografía sobre sus fundamentos»[34].

1.3.2. *El problema de la especificidad de la historia de la fotografía*

Podemos afirmar, con rotundidad, que las investigaciones existentes sobre historia de la fotografía han ido surgiendo en los márgenes del mundo académico universitario, especialmente en el caso de España, llevadas a cabo muchas veces por los propios fotógrafos y coleccionistas de fotografías que, en general, poseen una escasa formación teórica e histórica. Es a partir de los años 80, cuando esta situación empieza a sufrir un cambio notable, íntimamente ligado al proceso de modernización de nuestras universidades (y, también, de nuestro país).

De este modo, hacia 1980, la historia de la fotografía en España se realizaba principalmente desde la prensa especializada, en revistas como *Arte fotográfico,* y desde la propia prensa diaria, centrando el interés en cuestiones históricas locales. *Retratistas y fotógrafos* de Yáñez Polo[35] y *Retratos de la vida* de Publio López Mondéjar[36] son obras que ejemplifican perfectamente esta línea de trabajo circunscrita a temas históricos de carácter local.

Pero, sin duda, las obras que más han influido, y que han abierto definitivamente el campo de la historia de la fotografía, son las de Marie-Loup Sougez[37] y de Lee Fontanella[38]. Se trata de estudios histó-

---

[34] Philippe Dubois, «La fotografía y el arte contemporáneo», en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (eds.), *Historia de la fotografía,* Barcelona, Martínez Roca, 1988, pág. 232.

[35] Miguel Ángel Yáñez Polo, *Retratistas y fotógrafos,* Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo, 1981.

[36] Publio López Mondéjar, *Retratos de la vida,* Madrid, Blume, 1981.

[37] Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 1981. Hasta el momento se han editado diez ediciones, la última de 1994, hecho que es para nosotros un claro síntoma del enorme interés suscitado entre el público (principalmente estudiantes de Bellas Artes, Historia del Arte y Ciencias de la Información), así como de este campo de investigación. Destacar el reciente texto de Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 2003.

[38] Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900,* Madrid, Editorial Viso, 1981.

ricos donde se trasciende el marco local e incluso nacional, al poner en relación la evolución de la fotografía en España con la historia del medio a nivel internacional. El trabajo de Marie-Loup Sougez, de una gran densidad de datos e información, dedica una parte de la obra al estudio de la historia de la fotografía en España, aunque se echa de menos el establecimiento de las relaciones del medio fotográfico con el campo del arte y, al tiempo, con la historia contemporánea española. Precisamente, la obra de Fontanella despertó enorme interés por la metodología y enfoque empleados, muy ligados a la tradición historiográfica norteamericana sobre la fotografía, en la que figuran como investigadores destacados Helmut Gernsheim[39] y Beaumont Newhall[40].

A lo largo de los años 80 ha ido madurando el campo de estudios de la historia de la fotografía, una maduración que ha sido posible gracias a ciertas iniciativas como el Primer Congreso de Historia de la Fotografía celebrado en Sevilla en 1986. De dicho congreso surgió el proyecto para la publicación regular de la *Revista de Historia de la Fotografía Española*[41], editada igualmente en la ciudad de Sevilla, así como el de algunas obras monográficas de carácter colectivo sobre el mismo tema[42].

A diferencia de lo sucedido en otros países, buen número de historiadores españoles de la fotografía han carecido de apoyo institucional, a nivel de grandes organismos como el Ministerio de Cultura o las Universidades, siendo sólo respaldadas, en el mejor de los casos, desde las administraciones municipales o provinciales (ayuntamientos y diputaciones). Esto ha generado una investigación muy fragmentaria, carente de contenidos programáticos a medio o largo plazo. El material fotográfico de nuestra historia de la fotografía, a nivel nacional, ha entrado en los museos de arte contemporáneo y en las galerías de arte «por la puerta de atrás». Consiguientemente, no han existido criterios para la catalogación y archivo de las fotografías (todavía inexistentes en nuestro país), una dificultad más del historiador de la fotografía que, para llevar a cabo su labor, se ha visto obligado a convertirse al mismo

[39] Helmut y Alison Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967.

[40] Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

[41] Esta revista sigue la línea marcada por la revista *Les cahiers de la photographie*, que se publica en París desde 1981, y que ha influido mucho en las orientaciones metodológicas de los investigadores europeos.

[42] J. M. Holgado Brenes, L. Ortiz Lara y M. A. Yáñez Polo (eds.), *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

tiempo en coleccionista. A propósito de este problema, Laurent Roosens ha señalado que «el actual interés en la historia de la fotografía no es el resultado de un tardío reconocimiento, sino que siempre este interés ha sido mantenido por un pequeño pero entusiasta tronco de coleccionistas e historiadores»[43].

El trabajo de catalogación del material fotográfico es una de las primeras tareas que tiene que emprender la historiografía fotográfica, asumiendo el hecho de que mucho material se ha perdido y que lo que se conserva es realmente «sorprendente», en palabras de Bernardo Riego[44], si atendemos a las condiciones del surgimiento del coleccionismo en nuestro país.

Hemos expuesto, someramente, las dificultades a las que se enfrenta el historiador de la fotografía, así como los problemas más comunes que éste encuentra en su investigación. Sin duda, una de las limitaciones metodológicas y teóricas que padece la historia de la fotografía es la «estrechez de miras», fragmentariedad y falta de capacidad para la articulación de interpretaciones históricas que impliquen el marco general de la historia del arte, la historia de los medios de masas y la historia económica y social. Creemos necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, condiciones de recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica, una propuesta que está en el marco de una concepción general de la historia del arte y de la comunicación. Esto significa reconocer que el texto fotográfico es una práctica significante, por utilizar la expresión de Bettetini[45], en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. Esta orientación metodológica, muy extendida hoy en día entre los historiadores del arte, es muy diferente a los estudios existentes sobre historia de la fotografía que más bien se preocupan por acumular mucha información empíri-

[43] Laurent Roosens, «Which History of Photography?», en *Proceedings and Papers of the European Society for the History of Photography*, 1985, pág. 82. Citado por Bernardo Riego, «De la "Fotohistoria" a la historia con la fotografía», en *Fotografía y métodos históricos*, Santander y La Laguna, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994, pág. 16.

[44] Bernardo Riego subraya el hecho que durante la guerra civil se destruyeron miles de placas fotográficas con el fin de obtener la plata metálica de las emulsiones, *op. cit.*, pág. 17.

[45] Gianfranco Bettetini, *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ca sobre los autores y el desarrollo de la tecnología fotográfica, y por establecer nexos genéricos y estilísticos con otras obras fotográficas, sin salirse del medio estrictamente fotográfico.

En este sentido, podemos afirmar que existe una manifiesta incompatibilidad metodológica entre la historiografía fotográfica y el marco general de la historia del arte. La razón principal de este conflicto hay que buscarla en la comprensión que unos y otros tienen sobre la relación entre la fotografía y el arte, tema que pasamos a tratar a continuación.

1.3.3. *La fotografía y la historia del arte*

Nuestra propuesta metodológica consiste, por tanto, no en hacer pura cronología (acumulación más o menos ordenada de acontecimientos) o glosa de descubrimientos, es decir, de las invenciones técnicas y los protagonistas de tales inventos, sino en examinar los modos de representación que articulan las diferentes prácticas significantes que, sin dejar de estar relacionadas con el acontecimiento y la técnica, ofrecen un panorama rico y complejo de la historia de la fotografía en el marco de una historia contemporánea de las artes visuales, no exenta de numerosas contradicciones latentes.

1.3.3.1. Las complejas relaciones arte-fotografía

Entre los estudiosos de la relación arte-fotografía existe un acuerdo unánime a la hora de afirmar que la aparición de la fotografía supuso una verdadera revolución en el mundo del arte. Como afirma Otto Stelzer[46], existen argumentos suficientes para explicar porqué la historia del arte ha concedido escasa atención a la fotografía. La imagen fotográfica se diferenciaba de lo que hasta ese momento se consideraba una obra de arte en su carácter manual.

De este modo, la historia de la fotografía muestra «al igual que la historia del arte, un cambio de estilos y que éste, en sus rasgos esenciales, se desarrolla en consonancia con la pintura»[47]. El planteamiento de

[46] Otto Stelzer, *Arte y fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (edición original, 1966), pág. 10.

[47] *Ibíd.*, pág. 11.

algunos pocos autores como Otto Stelzer o Aaron Scharf[48] trata de distanciarse de aquella vieja idea que afirma que la fotografía «persigue» a la pintura, mostrando la profunda imbricación de ambos medios y su mutua interdependencia. La hipótesis de Stelzer la podemos encontrar formulada por él mismo en las primeras páginas de su obra: «... con muy escasas excepciones, todos los grandes fotógrafos de los primeros tiempos fueron a la vez artistas o, por lo menos, se sentían artistas»[49].

Sin embargo, las relaciones arte-fotografía o, más exactamente pintura-fotografía, no son vistas por estos autores —en la práctica— con absoluta reciprocidad. Por contra, la balanza parece inclinarse decididamente hacia el lado de la pintura y el arte. Así, las fotografías de Talbot, Daguerre, Isenring, Hill o Cameron son examinadas como textos visuales en los que cabe reconocer la huella de la mirada pictórica, cumpliendo la idea de que «la fotografía es hija de la pintura naturalista»[50]. Este enfoque que, en un primer momento podría parecer reduccionista, es posteriormente muy matizado por Stelzer, llegando a establecer una relación muy productiva entre el nacimiento de la fotografía y el modo de representación visual dominante de la época que había sufrido una profunda transformación en la era industrial:

> La invención de la fotografía y su inmensa difusión están ligadas a una determinada estructura de la consciencia, que se corresponde con un determinado modo de comportamiento en la contemplación del mundo material: la visión de perspectiva central. [La invención de la fotografía y su inmensa difusión] están ligadas al subsiguiente deseo de proyectar la visión de profundidad según la perspectiva central sobre la superficie de un cuadro. Y detrás de todo ello está la referencia del mundo al sujeto. (...) Esta referencia al sujeto conduce (...) a la fijación del punto de observación, que en la fotografía queda dado necesariamente con la ubicación del fotógrafo[51].

De este modo, el surgimiento de la fotografía será comúnmente relacionado con el ideal marcado por la «perspectiva artificialis» surgida en el renacimiento. Las hipótesis formuladas por Stelzer han de encuadrarse en el marco del modelo de representación renacentista que de-

---

[48] Aaron Scharf, *Arte y fotografía,* Madrid, Alianza Forma, 1994 (edición original, 1968).

[49] *Ibíd.*, pág. 23.

[50] Stelzer, *op. cit.*, pág. 16.

[51] Stelzer, *op. cit.*, pág. 49.

fine un lugar de contemplación de la representación, fuera de ésta, y un sujeto que desde dicha exterioridad organiza la enunciación visual. Para Erwin Panofsky, la utilización de la perspectiva constituye una metáfora del nuevo universo moderno; uno en el que tiene lugar el nacimiento del hombre y su acceso a ese centro (el punto de fuga —que tiene su correspondencia en el punto de vista del espectador—, lugar nuclear desde donde se expande el sentido trascendental) que hasta el renacimiento era privilegio de la divinidad:

> Había una curiosa correspondencia interna entre la perspectiva y lo que podríamos llamar la actitud mental genérica del Renacimiento: la operación de proyectar un objeto sobre un plano de tal modo que la imagen resultante quede determinada por la distancia y ubicación de un «punto de visión» simbolizada, por así decirlo, la *Weltanschauung* de una época que había insertado una distancia histórica —en todo comparable a la distancia perspectiva— entre ella misma y el pasado clásico, y que había asignado a la mente del hombre un lugar «en el centro del universo» lo mismo que la perspectiva asignaba a su ojo un lugar en el centro de su representación gráfica (...). La perspectiva, más que ningún otro método, satisfacía las nuevas ansias de exactitud y previsibilidad (...)[52].

La fotografía es directamente heredera de este modelo de representación, del que participará igualmente el espectáculo cinematográfico.

Pero tanto Stelzer como Scharf acaban contradiciendo su hipótesis de trabajo cuando comienzan a subrayar la enorme dependencia del medio pictórico respecto al perfeccionamiento de la técnica fotográfica. En este orden de cosas, ambos autores hacen depender, por ejemplo, la pintura futurista de la cronofotografía de Marey o la pintura abstracta de las «microestructuras» que la fotografía científica irá obteniendo merced al desarrollo de la microfotografía.

El dilema del realismo es para Scharf uno de los puntos más importantes para explicar la evolución de las artes a lo largo del siglo XIX, sobre todo para comprender el surgimiento de las vanguardias artísticas. Si la fotografía es fruto de un largo desarrollo de instrumentos ópticos, tradicionalmente a servicio de la pintura (como es el caso de la «cámara oscura») para reproducir con la mayor fidelidad posible la realidad, el desarrollo de un procedimiento técnico para obtener una imagen permanente de la realidad —como la fotografía— se volverá en contra del ideal artístico del arte del momento: el realismo pictórico. No en

[52] Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, ed. cit., pág. 109.

vano, buen número de pintores artesanos que se dedicaban a la realización de retratos en miniatura se verán obligados a cambiar de profesión o, en el mejor de los casos, a convertirse en fotógrafos. La aparición de la fotografía supuso un desastre económico para grabadores y litógrafos, comparable quizás a lo sucedido cien años después en el mundo del cine con la introducción del cine sonoro para todos los músicos que interpretaban música en directo durante la proyección de los films. De este modo, la aparición de la fotografía provocará un cambio de rumbo en la evolución del arte pictórico como señala Scharf.

La perspectiva de trabajo adoptada por Aaron Scharf resulta muy atractiva ya que, a diferencia de Stelzer que está más preocupado por mostrar los estrechos vínculos entre el arte y la fotografía, especialmente en el terreno de la evolución de los acontecimientos y de la técnica fotográfica y pictórica, Scharf se va a preocupar más por estudiar esta relación desde el concepto de estilo, agrupando estas prácticas significantes —pictóricas y fotográficas— en diferentes géneros.

Más recientemente, nos encontramos con diversos estudios sobre los orígenes de la fotografía, que relacionan este medio con la construcción social y política de la sociedad industrial, que vehiculiza ejemplarmente la ideología burguesa, como ocurre con los trabajos de John Tagg[53]. Allan Sekula[54] también concibe el medio fotográfico como un discurso que expresa los valores y significados de la sociedad burguesa que la ha creado, en especial la lógica del capital. Victor Burgin plantea asímismo una concepción de la fotografía que resulta indisociable de la producción cultural, en general[55]. En todos estos casos, parecería que la fotografía es un fenómeno cultural, carente de una identidad propia como medio.

No obstante, el principal problema común a estos trabajos, muy valiosos desde el punto de vista de la historia del arte pero, al mismo tiempo, escasamente tenidos en cuenta por los actuales historiadores de la fotografía —fotohistoriadores, como los llama Bernardo Riego[56]—, es que el estudio de las relaciones arte-fotografía da por supuestos los con-

---

[53] John Tagg, «Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado» (1984), en *La carga de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

[54] Véase Allan Sekula, «El cuerpo y el archivo», en Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

[55] Véase Victor Burgin, *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[56] *Op. cit.*, pág. 32.

ceptos de «arte» y «fotografía». Sin un examen previo de la naturaleza de la imagen fotográfica es imposible enfrentarse al desafío de llegar a construir una historia del arte que no deje de lado la historia de la fotografía. Por otra parte, la historia del arte, si quiere dar cuenta de la evolución del medio fotográfico, no puede olvidar que la fotografía tiene una serie de «usos» que no son estrictamente «artísticos», que no pueden ser ignorados.

1.3.3.2. La fotografía como herramienta de la historia del arte

Entre las diferentes transformaciones introducidas por la aparición de la fotografía, es necesario destacar lo que este medio ha significado para la propia historia del arte como disciplina. En el terreno docente, investigador o, simplemente, de aculturación, la fotografía se convirtió, muy pronto, en un instrumento de conocimiento y de trabajo de gran importancia. El conocimiento de la obra artística de numerosos creadores ha sido posible gracias a la extraordinaria difusión de la reproducción fotográfica, que nos evita tener que desplazarnos a los diferentes museos y archivos donde se encuentran depositadas las obras de arte. Los propios artistas tuvieron conocimiento del arte oriental o de los artistas contemporáneos a través de la fotografía. Los historiadores y teóricos del arte y de la comunicación empleamos reproducciones fotográficas, de un modo cotidiano, en nuestra actividad docente. Sin embargo, estamos de acuerdo con Otto Stelzer cuando afirma:

> Las diapositivas en color de cuadros que hoy en día pueden adquirirse en los puntos de venta de postales en los museos transforman el original, por muy fieles que sean en el colorido, en un punto esencial: parecen transparentes, siempre crean la impresión de pinturas tras vidrio. Pero esta transparencia y luminosidad, el brillo de tales proyecciones, es captada como sólo superación por parte de los sentidos de los espectadores no predispuestos para la pintura, es decir, para la mayoría; parecen más «bonitas». No les falta sentido a los historiadores del arte cuando vacilan o incluso se niegan a emplear diapositivas[57].

[57] Stelzer, *op. cit.*, pág. 164. En el caso de las reproducciones digitales, presentes en páginas web o en CD-Rom por ejemplo, todavía distorsionan más las cualidades cromáticas y tonales de los originales.

Las razones que un historiador o teórico del arte puede poner sobre la mesa para rechazar o criticar el uso de reproducciones fotográficas en las clases o a la hora de investigar dichas obras de arte, principalmente parten del examen de la propia naturaleza de la imagen fotográfica. En efecto, la imagen fotográfica deforma el color, la luminosidad y gama tonal de los «originales», ya que se trata de una emulsión sensible a la luz que ha sido diseñada para dar una determinada respuesta tonal y cromática que no puede compararse con la capacidad del ojo humano. En este sentido, esta polémica, muy frecuente en el siglo XIX, descansaba en la idea de una homología entre el ojo y la cámara fotográfica, que eran así asimilados. El formato y la textura de la obra original son poderosamente deformados en el proceso de reproducción fotográfica.

No obstante, numerosos historiadores valoran la fotografía como mero documento, una actitud utilitarista, heredera de la mentalidad positivista del siglo XIX. Hacia 1850, la actitud hacia la fotografía de muchos pintores era pensar, en el mejor de los casos, que la fotografía era un buen vehículo para la realización de la propia obra de arte. Así, Eugène Delacroix señalaba:

> Muchos artistas han recurrido al daguerrotipo para corregir errores visuales. Yo sostengo, como ellos, y quizá en contra de la opinión de quienes critican el uso de métodos docentes que se sirven del calco con cristal o linón, que el estudio del daguerrotipo, si se comprende bien, es el único que llenará las lagunas existentes en la instrucción del artista, pero su uso correcto requiere mucha experiencia. (...) Las imperfecciones que la máquina pone fielmente de relieve no ofenderán a nuestros ojos cuando miremos al modelo directamente, porque el ojo corrige sin que nosotros nos demos cuenta de ello. El ojo del artista inteligente corrige discrepancias de perspectiva que son literalmente reales: *en la pintura, es el alma la que habla al alma, y no la ciencia la que habla a la ciencia*[58].

Quizás fue la opinión de Charles Baudelaire una de las más enfrentadas de su tiempo a la posibilidad de que la fotografía pudiera tener una dimensión o desarrollo artístico, llegando a afirmar que:

> Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la

[58] Texto de Delacroix recogido por Aaron Scharf, *op. cit.*, págs. 125-126. Cursiva de Scharf.

servidora más humilde. (...) Que adorne la biblioteca del naturalista (...); que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta...[59].

Estas opiniones de Baudelaire representan el sentir de una parte importante de la élite artística e intelectual de su tiempo que ha perdurado, en cierto sentido, hasta hace muy pocas décadas. Sin embargo, no ha habido formulaciones precisas sobre el problema del estatuto de la fotografía sino en nuestros días.

1.3.3.3. La fotografía como arte y como técnica

Resulta cuanto menos llamativo el hecho de que el primer texto sobre fotografía, escrito por Daguerre, llevara por título *Historique et description des procédés du daguerrotipe,* un texto en el que se exponía la técnica desarrollada por su inventor, remontándose a los antecedentes de la fotografía, aunque desde un punto de vista muy restringido al lado técnico, pero que revela una conciencia acerca de la importancia histórica de la fotografía por parte de sus protagonistas, a quienes no se les escapaba que esta invención constituía un hito en la historia de las representaciones[60]. Esta tendencia de Daguerre a historiar la fotografía desde una perspectiva técnica fue determinante a la hora de consolidar una tradición historiográfica de la fotografía que, desde el primer momento, seguirá dicho tecnologismo, dejando de lado las dimensiones sociológicas o estéticas[61].

Esta tendencia ha sido corregida en buen número de estudios sobre historia de la fotografía, como las de Newhall[62], Lecuyer[63] o

---

[59] Charles Baudelaire, *Curiosidades estéticas,* Madrid, Júcar, 1988, pág. 231.

[60] Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (eds.), *Historia de la fotografía,* Barcelona, Martínez Roca, 1988.

[61] Otros trabajos posteriores sobre historia de la fotografía que adoptan esta perspectiva de trabajo tecnologista son, entre otros, los estudios de Ernest Lacan, *Esquisssses photographiques. À propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient,* París, Éd. Jean Michel Place, Colection Resurgences, 1986 (edición original, 1856); Josef Maria Eder, *History of Photography,* Nueva York, Dover Publications, 1972 (edición original en alemán, de 1890); Erich Stenger, *The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice,* Nueva York, Arno Press, 1979 (edición original, 1939); Georges Potonniee, *Histoire de la découverte de la photographie,* París, Publications Photographiques Paul Montel, 1925.

[62] Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días,* Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (edición original, 1937).

[63] Raymond Lecuyer, *Histoire de la photographie,* París, Baschet, 1945.

Gernsheim[64], en las que la fotografía pasa a ser considerada como un medio de expresión artística, donde la instancia técnica sirve para establecer diferencias estilísticas o para describir la obra fotográfica de numerosas corrientes y fotógrafos.

Estas aportaciones han significado, sin duda, un giro importante en la tradición de estudios sobre historia de la fotografía, aunque no consiguen relacionar la evolución de los estilos fotográficos (artístico-técnica) con el contexto sociocultural y económico de cada época. Además, la determinación de los diferentes estilos fotográficos es de carácter más bien «impresionista», ya que los estilos se definen precisamente en relación a esos contextos socioculturales, es decir, a los distintos modos de ver que cada momento histórico va articulando. Por otra parte, no existe un mínimo acuerdo intersubjetivo entre los historiadores de la fotografía a la hora de emplear un mismo metalenguaje técnico, lo que es fuente de numerosas confusiones y equívocos.

Se trata, en definitiva, de poner en crisis la idea de que es posible construir una historia de la fotografía independientemente de la historia del arte y de la historia general, como ha señalado Angelo Schwarz:

> Una historia de la fotografía replegada sobre ella misma no tiene ningún sentido si no es el de hacer funcionar el mercado de las antigüedades. La historia de la fotografía, historia particular, debe medirse, confrontarse, con otras historias particulares, con la historia global (...).
>
> A fin de que esto sea posible no basta con renovar los estudios históricos concernientes a la fotografía en la óptica que acaba de evocarse, sino que es preciso que se reencuentren historiadores de la fotografía e historiadores de otra cosa. Sin este reencuentro, los historiadores de la fotografía (el término de historiador significa aquí un abuso) y la historia de la fotografía permanecerán encerradas en un ghetto, serán una isla separada de su continente natural[65].

Finalmente, seguimos pensando que el problema del estatuto o de la naturaleza de la fotografía sigue siendo bastante confuso, y es algo que afecta, de un modo decisivo, a la construcción de una rigurosa historia de la fotografía, cuestión que tan sólo vamos a enunciar en el próximo epígrafe.

---

[64] Helmut y Alison Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967 (edición original, 1955).

[65] Angelo Schwarz, «Histoire et photographie. Historiens et photographes», *Les cahiers de la photographie*, núm. 3, París, 1981, pág. 43. Citado por Bernardo Riego, *op. cit.*, pág. 26.

1.3.3.4. La fotografía: un arte precario

El debate entre los defensores del «valor artístico» y el «valor documental» de la fotografía se ha identificado históricamente con la simple cuestión de la aceptación o rechazo de la fotografía, como una demanda de toma de partido en favor o en contra del medio fotográfico. Esta situación adquiere tintes muchas veces «patéticos» en las historias de la fotografía tradicionales, dado que se pretende llegar a resolver esta cuestión recurriendo a argumentos de autoridad (como las opiniones de artistas, de historiadores del arte o de la comunicación) o a subrayar los «hitos técnicos» en la evolución del medio.

Una mirada retrospectiva que, necesariamente, ha de hacerse eco de ambas posiciones enfrentadas, no puede sino constatar la existencia de argumentos lógicos en las dos posturas. En este sentido, Jean-Marie Schaeffer ha señalado que

> si la expresión «arte fotográfico» debe tener un sentido, es con la condición de que designe un estado pragmático de la imagen donde ésta sea válida como tal y no como medio para cualquier estrategia comunicacional trascendente: el arte fotográfico sólo puede ser el arte de la imagen fotográfica.
>
> Se califica con frecuencia la fotografía de arte menor, expresión que designa su carácter a la vez precario y no canónico[66].

El problema será, pues, poder determinar si esta precariedad es intrínseca a la fotografía o si, por el contrario, el estatuto no canónico de la fotografía está relacionado con el pensamiento estético dominante. Ahora bien, Schaeffer nos da un argumento de peso para no aceptar una precariedad intrínseca: las colecciones fotográficas que existen en nuestros museos de arte (o en museos dedicados monográficamente a la fotografía) son una prueba palpable de una tradición y de un cierto consenso estético en torno a la fotografía. Pero este argumento es demasiado simple: a poco que pensemos en las fotografías que podemos hallar en los museos, podremos comprobar que muchas veces estas colecciones son demasiado heterogéneas[67]. En general, la colección fotográfica de museo está plagada de fotografías cuyo valor es simplemen-

[66] Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990 (edición original, 1987), pág. 117.

[67] *Ibíd.*, pág. 117.

te la edad: a medida que nos acercamos a la obra fotográfica de los primeros decenios de la historia de la fotografía los criterios de selección se confunden más, esto es, «el arte fotográfico en calidad de institución museal parece oscilar permanentemente entre el documento y el monumento»[68].

La contemplación de las primeras fotografías —paisajes, bodegones, retratos— presentan una fuerte ambigüedad a la hora de distinguir entre «lo que pertenece a la toma de vista y lo que pertenece a la riqueza de la naturaleza». De este modo, Schaeffer destaca que la fotografía replantea inevitablemente la cuestión «irritante» de la belleza natural, propia de la reflexión estética desde el romanticismo. La precariedad de la imagen fotográfica estará relacionada con la problemática de lo bello natural, «con el carácter azaroso de la génesis de la imagen». La valoración o apreciación estética de una fotografía pasa por examinar el problema de la naturaleza ontológica, indicial o referencial de la fotografía —según los autores—, como veremos en el próximo capítulo.

1.4. La historia de la fotografía y la historia del arte

Comenzábamos este capítulo revisando la aproximación que hacía la historiografía tradicional del arte sobre los medios de masas. Hemos podido comprobar cómo el concepto de arte exige ser revisado en profundidad, de manera que la historia del arte que proponemos sea una historia de las formas de representación y de la visión artística. Desde esta óptica, la pintura y la fotografía han de verse como dos respuestas paralelas ante un conjunto de transformaciones socioeconómicas como *efectos culturales determinados,* como afirma Carmelo Vega[69]. En definitiva, hemos seguido examinando los problemas metodológicos y presupuestos epistemológicos de una historia del arte alternativa a las historias del arte clásicas. Como punto de llegada (y también, de partida), pretendemos culminar este itinerario haciendo unas breves reflexiones sobre lo que significa hacer historia de la fotografía (o historia del arte, en un sentido amplio) y sobre nuestra posición respecto al pasado.

Frente a la posiciones historiográficas en torno a la fotografía que hemos examinado anteriormente (de «fotohistoriadores» como las de

[68] *Ibíd.*, pág. 118.
[69] *Op. cit.*, pág. 60.

Lacan, Eder, Stenger, Potonniée, Lemagny o Newhall —estos dos últimos con matices), es necesario destacar la obra de otros historiadores de la fotografía cuya perspectiva trasciende los límites de lo «estrictamente fotográfico» como sucede con los estudios de Gisèle Freund, Petr Tausk o André Rouillé.

El análisis de Freund, que data de principios de los setenta, trata de establecer conexiones entre el medio fotográfico y el contexto sociológico y político, empezando su obra con una declaración de intenciones en lo que respecta a las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad:

> Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución[70].

Por otra parte, Petr Tausk[71] construye una historia de la fotografía en el siglo XX, entendiendo que sólo a partir de la última década del siglo XIX la fotografía comenzó a «emanciparse» del medio pictórico. Esta obra centra su atención en la fotografía como vehículo de creación artística, que para Tausk corresponde a un «uso» muy restringido del medio. Su análisis de la relación de la fotografía y el arte no está circunscrita al campo de la pintura, tratando de establecer relaciones entre el medio fotográfico y las diferentes corrientes artísticas del arte contemporáneo, desde el punto de vista de la historia de las ideas estéticas, intentando ir más allá de la simple relación simbiótica pintura-fotografía que Stelzer y Scharf han estudiado monográficamente.

Finalmente, las aportaciones de André Rouillé han tratado de abordar el estudio del fenómeno o «hecho» fotográfico examinando su interacción con el medio socioeconómico y político en la historia contemporánea. El desarrollo de la técnica fotográfica, que en el caso de Tausk es relacionado con la aparición de los diferentes estilos fotográficos, aquí es contemplado como consecuencia de un estado de cosas sociopolítico cuya ideología determina el avance humanístico y tam-

[70] Gisèle Freund, *La fotografía como documento social,* Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (edición original, 1974), pág. 7.

[71] Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (edición original, 1977).

bién científico-técnico. La historia de las ideas y de los hechos sociales y económicos no permanece, pues, al margen de la historia de las formas visuales y de la fotografía. La imagen fotográfica no es analizada como un simple objeto artístico sino como un hecho social:

> Es importante tomar en serio a la imagen fotográfica como un «hecho social» y analizarla a partir de dos categorías diferentes pero complementarias de estudio: por una parte «sintácticas», «semánticas» y «temáticas» sobre la propia imagen y alimentadas por la semiótica, por otra parte sobre las instituciones y las estructuras socioeconómicas de la formación social de la fotografía. El objetivo será entonces pensar las particularidades de una escritura fotográfica determinada como «hechos sociales», es decir, descubrir valores e intereses sociales en el plano de esta escritura[72].

La propuesta de trabajo de Rouillé marca, de este modo, dos direcciones diferenciadas pero convergentes en el estudio histórico de la fotografía: por una parte, una línea de investigación que se centra en el análisis de las condiciones de producción y recepción de la fotografía que implica el examen de las condiciones económicas, sociales, técnicas y políticas del contexto histórico en el que cabe situar dichas imágenes; por otro lado, este estudio deberá ser completado a través de un análisis textual, inmanente, del «texto fotográfico», que tratamos de desarrollar en esta obra. Creemos que la postura metodológica de Rouillé es muy valiosa para nosotros en la medida en que se trata de una perspectiva de estudio de la fotografía muy abierta y flexible, en definitiva, decididamente interdisciplinar.

Sin embargo, estamos en desacuerdo con algunas ideas expuestas por Bernardo Riego en el brillante estudio que ya hemos citado, cuando señala que la interdisciplinaridad tiene límites, especialmente, cuando se trata de buscar una compatibilidad entre el trabajo histórico y el semiótico, o de «comunicación visual», como él lo llama. En su opinión, los conceptos examinados desde esta última orientación parecen caminar más cerca del lado de la filosofía (conceptos como estatuto ontológico de la fotografía, el problema del referente, la cuestión de la existencia o no de un lenguaje propiamente fotográfico, etc.), que parece introducir mayor confusión terminológica al examen histórico. Asumir esta crítica de Riego sería tanto como afirmar la posibilidad de una historia del arte, con independencia de una teoría de las ideas estéticas

[72] André Rouillé, «Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle», *Les cahiers de la photographie*, núm. 3, París, 1981, pág. 35.

o de una teoría del arte, de una historia de la comunicación sin el concurso de una reflexión teórica sobre la naturaleza de la comunicación. Por el contrario creemos que el problema al que nos enfrentamos como historiadores de la fotografía es precisamente éste: para historizar el hecho fotográfico debemos, al mismo tiempo, canalizar parte de nuestros esfuerzos en intentar dilucidar el estatuto de la fotografía, como arte y como hecho social, en sus diferentes «usos», es decir, en su dimensión «pragmática». De este modo, la historia y la teoría de la fotografía y del arte serían, desde nuestro punto de vista, complementarias e interdependientes.

En el trasfondo de este conjunto de aproximaciones históricas a la fotografía, parece que existen dos modos bien diferentes de entender, en un sentido general, la propia historia. Por una parte, tendríamos la perspectiva explicacionista[73] —*Erklären*— de la historia, que se correspondería a los estudios clásicos de historia de la fotografía en los que la evolución del medio es explicada desde una visión aislacionista, renunciando a otros aspectos del pensamiento y de la creación. Se trata de investigaciones en las que el tamiz técnico o biográfico configura una suerte de determinismo histórico, de cariz teleologista, ya que la historia del medio fotográfico se reconstruye desde el presente.

Por otra parte, tenemos la perspectiva comprensivista[74] —*Verstehen*— según la cual el propósito de la historia es más bien comprender los fenómenos que ocurren en su ámbito. Una variente muy importante de la perspectiva de la comprensión histórica es la hermenéutica, que podríamos exponer a partir del planteamiento de Hans Georg Gadamer[75]. Para Gadamer resulta imposible, en la aproximación al pasado, desprenderse de toda nuestra compleja red de prejuicios. Esta estructura de prejuicios, que en la Ilustración adquirieron un matiz negativo, es lo que nos permite pensar el pasado, el presente o el futuro. Por esta razón resulta muy difícil tratar de abordar el estudio de la fotografía sin poner de relieve los problemas de la historiografía del arte. De alguna manera, la normatividad, el «deber ser» de la fotografía, perfectamente trabado en el lenguaje del historiador y del crítico, está íntimamente unido al propio concepto de fotografía.

---

[73] Una descripción amplia de esta corriente de pensamiento la encontramos en el texto de Georg Henrik von Wrigth, *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1979.

[74] Como antecedentes de esta corriente tenemos a Dilthey y Max Weber.

[75] Capítulo 9, «La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico», en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pág. 333.

Así pues, la comprensión histórica es, pues, un movimiento en dos direcciones: una hacia el pasado y otra hacia la comprensión del presente[76]. Podemos comprobar una manifiesta coincidencia entre las ideas expuestas por Gadamer acerca de su hermenéutica de la historia y la noción de «pantalla artístico-cultural» que José Antonio Ramírez define al final de su obra *Medios de masas e historia del arte,* que define como

> una construcción histórica que permite recuperar una parte de los objetos pasados, seleccionándolos en virtud de las peculiares tradiciones culturales del grupo social que la construye, de la realidad artística presente, y del modelo de organización político-social que ese grupo se propone, implícitamente, como paradigmático. La «pantalla», una vez construida, filtra la historia a través del presente y viceversa: es, por lo tanto, un campo y en cierto modo un modelo de comprensión[77].

Nuestra tarea será hundirnos en el entramado textual de la fotografía, para lo que emplearemos buena parte de la metodología semiótica. La adopción de esta perspectiva no implica, en absoluto, la renuncia a tener en cuenta aspectos relativos a la tecnología, la estética, la economía o de la cultura del periodo que estudiemos de la historia de la fotografía. A nuestro entender, la historiografía del arte (y de forma más amplia, la historiografía de otras formas de expresión como el cine, el cómic, la televisión, etc.) no se puede conformar con adoptar un punto de vista historicista en el estudio de la fotografía, sino que ha de contemplar otros puntos de vista que son complementarios para explicar el devenir histórico. De este modo, la economía, la sociología, la simbología, la teoría de la comunicación, el formalismo, el estructuralismo, la psicología, la tecnología, etc., son disciplinas que, no sólo han de ser vistas simplemente como «complementarias» del trabajo del historiador, sino que son imprescindibles para realizar ese estudio histórico de la fotografía. En efecto, el estudio de la fotografía implica, en gran medida, un conocimiento exhaustivo del contexto cultural en el que han sido producidas las fotografías, que es necesario poner en relación con otras formas de expresión audiovisuales (pintura, grabado, cine, televisión, etc.).

---

[76] Hans Robert Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Madrid, Taurus, 1986, viene a decir lo mismo con otras palabras, referido a la hermenéutica literaria.

[77] Ramírez, *op. cit.*, pág. 276.

En cierto modo, podríamos decir que la subjetividad del historiador radica precisamente en el carácter humanista de su labor creativa. El bagaje cultural del investigador, su subjetividad, se presenta como condición de posibilidad desde donde poder articular la objetividad de la actividad científica del historiador del arte o de la comunicación audiovisual hacia la que tiende. Sin duda alguna, esta concepción del trabajo histórico implica una concepción del pasado, no como algo carente de vida, ya concluido, sino en constante revisión y replanteamiento. El pasado no es pues una instancia temporal cerrada sino permanentemente abierta y visitada desde el presente del investigador.

Sin embargo, debemos ser conscientes de que «interpretar es apropiarse, violenta o subrepticiamente, de un sistema de reglas e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad»[78]. A la hora de dar cuenta de la historia del «hecho fotográfico», no hay que buscar reconstruir lo que las fotografías eran en origen, ya que buscar el origen es tratar de encontrar lo que ya existía, desvelar una identidad primera; no renunciamos, pues, a nuestro horizonte efectual desde el que hablamos (entre otras cosas porque no podemos). Por el contrario, dejamos la puerta abierta a una comprensión de la historia y de la teoría de la fotografía, del arte y de la comunicación, más dialéctica y multidimensional.

[78] Michel Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988, págs. 41-42.

Capítulo 2

El concepto de fotografía

En el presente capítulo, vamos a realizar una aproximación a la naturaleza de la imagen fotográfica, atendiendo a una de las demandas más significativas que nuestro examen del concepto de historia del arte reclamaba. En efecto, uno de los problemas más señalados de las tradicionales (y actuales) historias de la fotografía y del arte es que se pretende historiar un objeto —el arte, la fotografía, los medios de masas, etc.— sobre el que no se reflexiona suficientemente. En este sentido, sería necesario subrayar que el enfoque diacrónico no es excluyente respecto a un planteamiento sincrónico, como el que aquí pretendemos abordar, sino que ambas orientaciones se necesitan mutuamente.

Nuestro examen del concepto de fotografía nos permitirá realizar un recorrido a través de la literatura especializada sobre el tema, y que hacemos girar sobre dos ejes principales: por una parte, lo que denominamos «la aproximación ontológica», una primera línea de estudios que centra buen número de trabajos críticos en los que se analiza la relación realidad-reproducción de la realidad, un debate que llega hasta nuestros días desde la misma aparición de la fotografía; por otra parte, trataremos de dar cuenta de una segunda orientación de estudios sobre fotografía —que ha caminado paralelamente a la anterior— y que gira en torno a su carácter de experiencia fenomenológica cuya raíz ha sido rastreada textualmente, dando lugar al intento de construir metalenguajes descriptivos que han pretendido agotar o prever la significación fotográfica —como ocurre con la semiótica—, hasta aproximaciones

casi deconstructivas que han subrayado la «precariedad del arte fotográfico» y los límites de una posible definición.

Finalizaremos este capítulo examinando el problema de las distinciones genéricas en fotografía, y con una reflexión sobre la aparición de la fotografía digital, hecho que, en opinión de algunos expertos, parece poner en crisis la naturaleza de la propia fotografía.

2.1. El significado de la imagen fotográfica: el problema ontológico

André Bazin fue uno de los primeros teóricos de la imagen que reflexionó sobre la condición ontológica de la fotografía. En un texto capital, «Ontología de la imagen fotográfica»[79], Bazin señalaba cómo el medio fotográfico libró «a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza». Esta tendencia de la pintura hacia la mímesis, a concebirse como «arte de la imitación», sería profundamente cuestionada por la aparición de la fotografía, pero en realidad la génesis de esta concepción del arte cabe buscarla en el nacimiento de la «perspectiva artificialis» en el renacimiento, que Bazin califica como «el pecado original de la pintura occidental». El surgimiento de la fotografía, gracias a su «esencial objetividad», librará a la pintura de «su obsesión por la semejanza», en palabras de este autor. De este modo, la fotografía «se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas», en el sentido de que liberó a la pintura de su «obsesión realista».

2.1.1. *La aproximación clásica: la fotografía como espejo de «lo real»*

La mayoría de estudios sobre fotografía sitúan su aparición en el contexto de un modelo de representación dominante: el modelo realista, que concebía el *arte como mímesis*. En efecto, a principios del siglo XIX, el desarrollo de las artes —pintura, escultura, etc.— era paralelo a avances técnicos en el campo de la litografía, el grabado, etc., siendo habitual la utilización de ciertos dispositivos —como la «cámara oscura»— para la obtención de representaciones pictóricas que trataban

[79] André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, págs. 23-30 (edición original en *Problèmes de la peinture*, 1945).

de reproducir fielmente la realidad. Por todo ello, es casi imposible iniciar un examen del concepto de fotografía sin hacer referencia al problema del realismo y de la mímesis en fotografía.

La imagen fotográfica es considerada, incluso (o sobre todo) hoy en día, como un medio de expresión caracterizado por ser una representación verosímil de la realidad, esto es, por ser creíble en tanto que documento que «rinde una cuenta fiel del mundo»[80]. La credibilidad del medio fotográfico descansa en una idea que es, por otra parte, fácil de deconstruir: la fotografía es un documento fiel de la realidad porque se trata de un proceso mecánico de producción de imágenes en el que la «mano humana» no parecería participar. Esta idea estaría relacionada con la naturaleza aséptica de la técnica, concepto asociado al saber de las ciencias de la naturaleza cuyo conocimiento se supone plenamente objetivo.

Así pues, la fotografía es percibida por el gran público (que masivamente hace un uso testimonial de la fotografía, gracias a las cámaras digitales de bolsillo, antes las cámaras «pocket» y «reflex», o de paso universal —el 35 mm—, etc.) como una especie de prueba que certifica lo acontecido en el pasado, en la historia personal y cotidiana de todos nosotros. En definitiva, el reconocimiento del carácter mimético de la fotografía es la primera cuestión que hemos de subrayar, y que Rudolf Arnheim ha expresado así:

> Todo lo que he dicho proviene finalmente de esta particularidad fundamental del medio fotográfico: los objetos físicos imprimen su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz. Este hecho ha sido reconocido pero tratado de maneras muy diferentes por quienes han escrito sobre el tema[81].

Román Gubern aborda, en términos muy similares, una posible definición del medio fotográfico, donde se destaca la instancia técnica, cuya utilización es susceptible de provocar profundas deformaciones de la realidad:

> Fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos

[80] Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 (edición original, 1983), pág. 19. De este modo, la fotografía tiene hoy una función clave tanto en los archivos policiales como en los procesos judiciales, instituyéndose en prueba y testimonio de la realidad.

[81] Rudolf Arnheim, «À propos de la nature de la photographie», en *De la photographie. Antologie*, Lieja, Arts de Difusion, 1982, pág. 12.

que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador[82].

Un estudio atento de este problema, a través de diferentes propuestas teóricas de distintos autores, nos puede servir para deconstruir la casi automática relación de la fotografía con el concepto de realismo, lo que supone, implícitamente, deconstruir el sentido de la noción de representación, una cuestión común a la problemática de los medios audiovisuales.

2.1.2. *La documentalidad fotográfica*

La fotografía documental hace su aparición desde el mismo momento en que este medio de expresión surge en 1839. El auge de la fotografía, en sus *usos* documental, publicitario, retratista, etc., fue posible gracias a los intereses económicos implicados con esta nueva profesión. El desarrollo «genérico» de la expresión fotográfica ha sido puesta en relación por Susan Sontag con la propia economía de mercado:

> Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objetivo de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo. Y necesita reunir cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas. (...) Las cámaras definen la realidad de las dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes)[83].

Sin duda, es importante destacar esta dimensión política de la fotografía, como instrumento de control social. No obstante, en este epígrafe queremos tratar, siquiera brevemente, el problema de la conside-

---

[82] Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974, págs. 55-56.

[83] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981 (edición original, 1973), pág. 188.

ración de la fotografía como documento, al que hemos aludido anteriormente. La documentalidad fotográfica ha sido considerada como el valor más importante de este medio de expresión. Desde el punto de vista de los historiadores del arte y de la comunicación, es obvio que la fotografía tiene un valor documental, se trata de un instrumento de trabajo de primer orden. Sin embargo, nos estamos refiriendo al problema del carácter documental, es decir, «objetivo» y «neutral» de la fotografía como medio de expresión, y que debemos situar en el marco del problema de la definición ontológica de la fotografía, en relación con la «realidad».

Cuando hablamos de fotografía documental, estamos aludiendo al reportaje fotográfico pero, sobre todo, a la fotografía de prensa o fotoperiodismo. La implantación de la fotografía de prensa tuvo una repercusión muy importante en la percepción del mundo que tenía la «masa social»: con la fotografía, el entorno personal aumentará considerablemente[84]. La prensa incorporó fotografías por su *cualidad de autentificar* los hechos informativos: surge, en este momento, un antagonismo entre la imagen fotográfica y el texto escrito que la acompaña, un debate que llega hasta nuestros días en las propias redacciones de los periódicos. La propia imagen fotográfica se debate en la tensión entre la información bruta que transmite (nivel denotativo) y su carácter polisémico (nivel connotativo), por lo que es frecuente que la imagen suela aparecer acompañada de un texto escrito que establece relaciones particulares con ella.

Roland Barthes ha señalado dos funciones del mensaje lingüístico[85] en relación con el icónico. En primer lugar, la *función de anclaje* que está destinada a evitar la polisemia, a centrar y reducir las posibilidades significativas del texto icónico. En segundo lugar, la *función de relevo* existe cuando texto e imagen se relacionan sobre la base de la complementariedad. En general, los fotógrafos de prensa suelen reclamar un estatuto de autonomía respecto a la redacción periodística. Esto no implica, obviamente, que en la práctica del periodismo gráfico la fotografía posea, con frecuencia, una función principalmente deíctica. De ahí, la importancia del pie o leyenda de la foto-

---

[84] José Manuel Susperregui en *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988, págs. 244 y ss., examina con atención este problema a través del análisis de la obra fotográfica de algunos fotógrafos de reportaje como Jacob A. Riis, Lewis Hine y Walker Evans.

[85] Roland Barthes, «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992 (edición original, 1961).

grafía, en especial en el campo del fotoperiodismo, como destacaron Benjamin o Barthes.

No obstante, creemos que es importante deconstruir la imagen fotográfica documentalista y destacar su carácter transformador (de-formador) de la realidad. Margarita Ledo ha reivindicado el carácter parcial y no neutral de la fotografía de prensa, así como la necesidad de reconocer la instancia autoral detrás de este tipo de imágenes, en cuya actividad cabe reclamar la aplicación de estrictos códigos deontológicos en el ejercicio de la profesión[86]. Como viene sucediendo en los últimos decenios, en especial con la irrupción de las herramientas digitales, el componente manipulativo se hace más patente con la profusión de fotografías de prensa que entrarían en la categoría de la «fotoilustración», en el sentido empleado por Pepe Baeza, donde siempre podemos reconocer un componente interpretativo[87] y el despliegue de una puesta en escena que espectacularíza la representación, síntoma de una época en la que predomina el discurso publicitario.

De hecho, es frecuente escuchar a los propios fotógrafos reivindicando el carácter subjetivo e interpretativo de toda fotografía de prensa. Así lo expresaba, entre otros, el famoso fotógrafo de prensa Eugene Smith:

> Tengo la certeza personal de que todos los acontecimientos del mundo que causan grandes trastornos emocionales, tal como son las guerras, los disturbios, los desastres mineros, los incendios, la muerte de líderes (por ejemplo la reacción a la muerte de Ghandhi) y otros semejantes que tienden a liberar las emociones humanas, deberían ser fotografiados de una forma totalmente interpretativa[88].

Martin Keene, uno de los fotoperiodistas más relevantes de la actualidad, al hablar de la fotografía de prensa[89] desde el punto de vista de la producción de imágenes, insiste en todos aquellos aspectos que tienen una relación directa con la composición de la fotografía, atendiendo a aspectos como el encuadre, el fondo, el contacto visual, los

---

[86] Margarita Ledo Andión, *Documentalismo fotográfico, éxodos e identidad,* Madrid, Cátedra, 1998.

[87] Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa,* Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

[88] Eugene Smith, «Fotoperiodismo» (1948), en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Selección de textos,* Barcelona, Blume, 1984, pág. 178.

[89] Martin Keene, *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales,* Barcelona, Paidós, 1995 (edición original, 1993), págs. 155-164.

tonos, el color, las formas, el movimiento, la iluminación, etc., lo que apunta a la elaboración compleja de la imagen fotográfica, lejos, pues, de una objetividad o neutralidad, incluso en el caso de este tipo de imágenes.

El problema de la documentalidad de la imagen ha de situarse en el marco de las funciones comunicativas de los mensajes de los medios de masas. Documental y ficción son dos estrategias discursivas íntimamente entrelazadas. La fotografía documental es una indudable fuente de información y aportación de datos, aunque su presencia en las revistas y periódicos signifique, al mismo tiempo, una atracción visual del lector, permite jerarquizar las informaciones, sirva para armonizar estéticamente la composición de la página, guíe la lectura de la información[90] y, sobre todo, se constituya en una fuente de *espectacularidad* que actúa como fuerza pregnante.

Aunque es una cuestión que trataremos más adelante, coincidimos con Zunzunegui cuando afirma que «*documental* y *ficción* pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que *estrategias diferenciadas de producción de sentido*»[91].

2.1.3. *La fotografía como índex*

Así pues, la fotografía no puede verse, de una manera simplista, como mímesis de la realidad. Ahora bien, esto no significa que en la fotografía no exista una relación de contigüidad instantánea entre imagen y referente, «en el principio de una *transferencia* de las apariencias de lo real sobre la película sensible»[92]. Por ello, se habla de la fotografía como huella de lo real en la que se produce una mediación, es decir, una transformación de lo real.

Una de las ideas clave en los principales estudios sobre la imagen ha sido precisamente ésta: la denuncia del supuesto «efecto de realidad» que caracteriza la imagen fotográfica. El «efecto de realidad» sería aquel o aquellos efectos conducentes a crear la «impresión de realidad», efectos que tratan de provocar una identificación entre la representación audiovisual y la realidad. Algunos autores como Arnheim

---

[90] Un análisis detallado de esta cuestión es abordado por Manuel Alonso Erausquin en *Fotoperiodismo: formas y códigos,* Madrid, Síntesis, 1995, pág. 196.

[91] Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen,* Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco, 1989, pág. 150.

[92] Dubois, *op. cit.,* pág. 31.

han subrayado las «fallas» que presenta el discurso que promueve o alienta esta identificación, mediante un examen riguroso del propio discurso, de la técnica fotográfica y sus efectos perceptivos[93].

Frente a la posición mantenida por el tradicional realismo en el estudio de la fotografía que la considera como una reproducción mimética de la realidad, es decir, la fotografía como espejo del mundo, como un icono, podemos ver una segunda postura que se caracteriza por denunciar esta facultad de la imagen para ser una copia exacta de la realidad. Toda imagen será examinada como una transformación o interpretación de la realidad, como una creación codificada ideológica y culturalmente, lo que implica concebir la fotografía como un símbolo, en términos peircianos. Philippe Dubois ha propuesto una tercera vía para abordar el problema del realismo fotográfico: retornar hacia el referente, pero ya liberado del ilusionismo mimético.

> Esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo índex*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)[94].

La categoría de *índex* es para Dubois un instrumento conceptual eficaz cuando se trata de rendir cuenta, no sólo de la naturaleza de la imagen fotográfica, sino también de las nuevas formas de representación en el arte contemporáneo.

> En este sentido, la utilización de la noción peirciana se inscribe de hecho en un proyecto global, una de cuyas líneas básicas se refiere a la idea de un pasaje de la categoría de icono a la de índex, *pasaje* considerado no sólo como *marca histórica de la modernidad,* sino también, más generalmente como un *desplazamiento teórico,* donde una estética (clásica) de la mímesis, de la analogía y de la semejanza

[93] Rudolf Arnheim en *El cine como arte,* Barcelona, Paidós, 1986 (edición original, 1932), deconstruye el realismo de la imagen cinematográfica a través de un examen de las características formales de la imagen fotoquímica: bidimensionalidad de la imagen, incapacidad para reproducir fielmente los colores del mundo, privilegio de la vista sobre los demás sentidos, la imagen está determinada por un determinado ángulo elegido, la imagen aisla un fragmento del continuum espaciotemporal, etc. Aunque su análisis se centra en el cine, sus conclusiones son extensibles igualmente a la fotografía, ya que se trata de dos medios de naturaleza común.

[94] Dubois, *op. cit.*, pág. 51.

(el orden de la metáfora) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial *(el orden de la metonimia)*[95].

No podemos perder de vista el hecho de que la invención de la fotografía nace como la conjunción de dos invenciones previas: por un lado, la invención de la cámara oscura, el dispositivo para la captación de la imagen, de naturaleza óptica; por otro lado, el descubrimiento de algunas sustancias basadas en las sales de plata, susceptibles de ser sensibilizadas a la luz, de naturaleza química. Ambos aspectos apuntan a la «inscripción automática», como uno de los elementos que caracterizan el hecho fotográfico, y que refuerzan el fuerte nexo de la reproducción fotográfica y el referente.

Desde esta perspectiva, la fotografía será considerada en el campo de los signos indiciales como una huella a la vez separada, plana, luminosa y discontinua[96]. Si el signo fotográfico mantiene con su referente una relación de conexión física, esta conexión es a distancia, una distancia espacial y temporal a la vez. La fotografía da del objeto una visión estrictamente plana y sin relieve. La huella fotográfica es, finalmente, luminosa y su estructura discontinua, ya que la fotografía es un compuesto de una infinidad de granos o puntos de mayor o menor tamaño, lo que determina su resolución. La luz determina la configuración de la imagen fotográfica (etimológicamente, «escritura con la luz»), mientras que la discontinuidad, además de ser estructural (granular), es sobre todo temporal en tanto que la fotografía supone un corte, una selección, del continuum temporal.

Manolo Laguillo ha examinado igualmente el problema de la *referencialidad* en fotografía estableciendo un paralelismo entre la labor del fotógrafo ante una escena a fotografiar y el músico cuando se enfrenta a la interpretación de una partitura. La fotografía de una escena representa una determinada elección de un punto de vista, al igual que la copia fotográfica actualiza una y sólo una de las posibilidades del negativo. Esta apertura de posibilidades en la producción fotográfica es así asimilada a la libertad que ofrece al intérprete musical las imperfecciones (ambigüedades) del sistema notacional[97]. La metáfora empleada por Laguillo está tomada de la teoría del sistema de zonas de Ansel

---

[95] *Ibíd.*, pág. 105.

[96] Según la exposición de Henri van Lier en *Philosophie de la photographie*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1981.

[97] Manolo Laguillo, «El problema de la referencialidad», en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Murcia, Ediciones Mestizo, 1995, págs. 175-179.

Adams. La forma de trabajar de Adams, su filosofía de trabajo, partía de un estudio exhaustivo de todos los productos químicos y las películas que tenía a su alcance en función del uso que iban a recibir. El sistema de zonas significa *visualizar* las tonalidades de la copia final antes de realizar la fotografía, «pintar mentalmente» cómo queremos que aparezca en la fotografía la escena: «Visualizar una imagen (en todo o en parte) es verla claramente en nuestra mente, en una secuencia continua desde su composición hasta la copia final. La visualización, más que un dogma, es una actitud ante el acto fotográfico»[98].

A la hora de realizar una fotografía, el fotógrafo debe tomar una serie de decisiones ya que la cámara y las emulsiones fotográficas no son capaces de reproducir la riqueza tonal de la escena, muy inferior a la capacidad resolutiva del ojo humano. Es por ello que realizar una fotografía es, en sí mismo, un *acto de interpretación:* en este caso, el fotógrafo ha de elegir qué porción de la gama tonal quiere reproducir fielmente, algo que será a costa de obtener detalle en las altas luces o en las sombras. Como explica Eduardo Rodríguez Merchán, «el proceso fotográfico informativo es un proceso continuo y complejo que empieza mucho antes de que el fotógrafo apriete del disparador de su cámara y que termina mucho después», en el propio acto de lectura de la imagen[99].

No obstante, nuestro examen del problema de la fotografía como índex no pretende agotarse en estas páginas. Tan sólo queremos dar cuenta de esta orientación conceptual en el estudio de la fotografía, de acuerdo con los objetivos que nos hemos fijado en el presente capítulo.

2.1.4. *El «efecto de realidad»*

No queremos concluir nuestra revisión del problema del significado de la imagen fotográfica sin incidir en los análisis de carácter ideológico y antropológico que se han llevado a cabo sobre el medio fotográfico. Si bien la propuesta de Dubois viene a matizar el problema del realismo en fotografía, recuperando para ello algunas matizaciones de autores como André Bazin, quien afirmaba que la invención de la fo-

[98] Ansel Adams, «Introducción», en *La cámara,* Madrid, Omnicon, 2000.

[99] Eduardo Rodríguez Merchán, *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis Doctorales, 1992, pág. 573.

tografía había representado para la pintura, como hemos señalado anteriormente, una «liberación de la obsesión realista»[100], creemos que es importante insistir en la deconstrucción del realismo fotográfico.

Uno de los textos teóricos más incisivos en este sentido es el de Jean-Louis Baudry, «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», publicado en la revista *Cinéthique* en 1970[101]. Se trata de un estudio sobre el dispositivo cinematográfico que subraya el hecho de que la técnica, lejos de ser neutral, es igualmente hija de una determinada ideología. De este modo, la cámara oscura no debe verse como neutra o inocente sino como un dispositivo técnico que implica una concepción del espacio convencional, que está guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Hubert Damisch ha expresado esta idea así:

> Se olvida que la imagen que pretendieron tomar los primeros fotógrafos, y la misma *imagen latente* que supieron revelar y desarrollar estas imágenes, *no tienen una base natural:* pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica —y en primer lugar la de la cámara oscura— están ligados a una *noción convencional del espacio y de la objetividad,* que ha sido elaborada antes de la invención de la fotografía y a la cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse. El objetivo mismo, cuyas «aberraciones» se han corregido cuidadosamente y cuyos «errores» se han rectificado, este *objetivo* no lo es tanto como parece: digamos que responde, por su estructura y por la imagen ordenada del mundo que permite obtener, a un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo y carcomido (...)[102].

Este planteamiento viene a afirmar el hecho de que la fotografía debe ser considerada como un *sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva. Coincidimos con Pierre Bourdieu cuando éste afirma que «si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados "realis-

---

[100] André Bazin, *op. cit.,* pág. 30.

[101] Jean-Louis Baudry, «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», *Cinéthique,* núms. 7/8, París, 1970, págs. 1-8. Este estudio comparte muchos conceptos y planteamientos con el célebre análisis de Jean-Louis Comolli, «Technique et idéologie», *Cahiers du Cinéma,* núms. 229-231 y 233-236, París, 1971-1972.

[102] Hubert Damisch, «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», *L'Arc (La Photographie),* Aix-en-Provence, primavera de 1963. Citado por Dubois en *El acto fotográfico,* ed. cit., págs. 36-37.

tas" y "objetivos". Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un "lenguaje sin código ni sintaxis", en resumen, de un "lenguaje natural", es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que impuso en Europa desde el Quattrocento»[103].

De este modo, el dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, la impresión de realidad. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una «puesta en escena» que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar. Pero, al mismo tiempo, las afirmaciones de Baudry, Comolli o Bourdieu apuntan hacia la necesidad de adoptar una perspectiva de trabajo que no puede dejar al margen las aportaciones de la historia sociopolítica y del arte, precisamente con el fin de deconstruir la ideología que implica la técnica fotográfica.

El estudio de los «usos» de la imagen fotográfica, en su dimensión histórica, viene a mostrar que la significación de los mensajes fotográficos está determinada culturalmente. Los antropólogos, por su parte, han realizado numerosos experimentos consistentes en mostrar imágenes comunes de nuestra cultura (fotografía, películas cinematográficas, revistas, etc.) a tribus completamente aisladas de nuestra civilización, que han demostrado su incapacidad para entender estos mensajes. Este hecho cuestiona de una manera firme el valor de espejo de la imagen fotográfica, su transparencia o realismo, incluso su valor inocentemente documental.

La obra artística y teórica de Joan Fontcuberta ha girado, de manera especial, en torno a la necesidad de deconstruir el estatuto de verdad de la fotografía, concepción fuertemente anclada tanto en la creación artística como en la cotidianidad:

> (...) la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta mo-

[103] Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, París, Minuit, 1965, pág. 109. Hay traducción española: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original, 1965).

nedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida[104].

Ante este hecho buen número de investigaciones sobre la imagen fotográfica se han decidido a tratar de determinar la existencia de los códigos subyacentes a los mensajes fotográficos, no siempre con buenos resultados. Precisamente, los problemas sufridos por las teorías semiológico-estructuralistas de la fotografía han llevado a una situación en la que se ha querido remarcar el carácter fenomenológico de la experiencia fotográfica.

2.2. La experiencia fotográfica

Hemos visto cómo una buena parte de los estudios conducentes a definir el hecho fotográfico lo han hecho centrando el problema en la cuestión del realismo. No obstante, en los últimos cuarenta años un buen número de estudios han tratado de caracterizar la fotografía desde posturas neopositivistas, tratando así de configurar los códigos que hacen posible el discurso fotográfico. La semiología francesa, de la primera etapa del pensamiento de Barthes, se ocupó muy tempranamente de analizar el mensaje fotográfico desde una perspectiva estructuralista no exenta de dificultades.

2.2.1. *La ilusión semiológica*

Roland Barthes es uno de los primeros estudiosos que ha propuesto un examen detallado de la imagen fotográfica, especialmente de la fotografía de prensa. Su propuesta metodológica parte de la constatación de la necesidad de realizar un análisis inmanente de la fotografía.

---

[104] Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* Barcelona, Gustavo Gili, 1997. Cabe subrayar la excepcionalidad de la obra teórica y artística de Joan Fontcuberta, absolutamente coherente, y profundamente entrelazadas, hasta el punto de ser muy difícil disociarlas. Entre sus textos teóricos más importantes podemos destacar Joan Fontcuberta, *Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza, artificio,* Murcia, Ediciones Mestizo, 1998; Joan Fontcuberta, *El artista y el fotógrafo,* Barcelona, Actar Editorial, 2000; Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Selección de textos,* Barcelona, Blume, 1984 (reeditado por Gustavo Gili en 2004); Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1990; Joan Fontcuberta, *Fotografía. Crisis de historia,* Barcelona, Actar Editorial, 2003.

Frente a otros mensajes icónicos, la fotografía de prensa no puede ser considerada como una estructura aislada, sino en relación con el texto (titular, pie de foto o artículo). La fotografía mantiene una relación de analogía con la realidad, lo que revela su especial estatuto: la imagen fotográfica «es un mensaje sin código».

> En suma, la fotografía [de prensa] sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituída y colmada por un mensaje «denotado», que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de «denotación» o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues «describir» consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que (...) constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía...[105].

El análisis barthesiano pone de relieve la imposibilidad de efectuar un estudio de las unidades significantes del primer mensaje fotográfico —nivel denotativo—, ya que esta denotación es puramente analógica. Sin embargo, esto no significa que no pueda hacerse un análisis del mensaje connotado, donde llega a distinguir un plano de la expresión y un plano del contenido, siguiendo el planteamiento estructuralista. De este modo, Barthes propone los principales planos de análisis de la connotación fotográfica que se resumen en seis: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Para Barthes, el código de la connotación es histórico, es decir, cultural.

> (...) sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o «eternos», es decir, infra- o trans-históricos, a menos que se deje bien claro que la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre cultural y hombre natural[106].

---

[105] Roland Barthes, «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1982 (edición original, 1961), pág. 14.

[106] *Ibíd.*, págs. 23-24.

El fuerte desarrollo experimentado por la investigación semiótica, como superación del estructuralismo clásico, que se proponía el estudio de «todos los procesos culturales como hechos comunicativos»[107], contagió a muchos investigadores de un fuerte optimismo en el análisis del mensaje fotográfico. Joan Costa[108], en un antiguo trabajo que pocos años después modificaría, propuso una clasificación exhaustiva de los signos fotográficos. Su objetivo era estudiar la fotografía como proceso de comunicación, los elementos que intervienen y las interrelaciones de estos elementos en la configuración del mensaje fotográfico. Para Costa, la particularidad de la fotografía no reside en ser un mecanismo apto para reproducir la realidad, sino en su capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz y por medios técnicos sobre un soporte sensible. Costa llega a inventariar (de una forma bastante insatisfactoria) una serie de signos fotográficos que engloba en dos categorías principales: por una parte, los signos literales (de semejanza con el referente); por otra, los signos abstractos (no analógicos).

Los signos fotográficos proceden de la interrelación de distintos elementos físicos y técnicos como la luz, el movimiento, la óptica y el tratamiento en el laboratorio. De este modo, Costa llega a relacionar un auténtico catálogo de signos abstractos: en primer lugar, los signos ópticos (flou, desenfoque, fotomontaje, sobreimpresiones, deformaciones de objetos, repeticiones de imágenes, etc.); en segundo lugar, los signos lumínicos (estrellas y formas producidas por la entrada de luz en el objetivo); en tercer lugar, los signos cinéticos (estelas, barridos, descomposición del movimiento, congelados, oposición estático-dinámico, ritmos de líneas, etc.); finalmente, los signos químicos (solarizaciones, imagen negativa, grano, exclusión de tonos intermedios, modificación del color, virados, etc.).

El problema de la propuesta de Joan Costa es que su clasificación de los signos fotográficos descansa sobre la idea de la existencia de un lenguaje fotográfico específico, desvinculado de lo icónico como concepto general (es notoria la estrecha relación de la fotografía con la pintura, con la imagen cinematográfica, sus puntos de contacto con la imagen electrónica en el campo de la fotografía digital, etc.). Costa trata de afirmar radicalmente la especificidad del lenguaje fotográfico, utilizando el término «lenguaje» no metafóricamente sino literalmente, con lo que termina construyendo una nueva ontología. Su perspectiva

[107] Umberto Eco, «El campo semiótico», en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1977.

[108] Joan Costa, *El lenguaje fotográfico*, Barcelona, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

semiótica, de corte estructuralista, deja de lado, además, la naturaleza histórica de la fotografía. Finalmente, creemos que uno de los problemas principales del estudio de Costa, por lo demás, muy valioso e importante, es que su catálogo de signos abstractos se sirve de criterios a la vez técnicos (de producción) y estéticos (de recepción), sin llegar a establecer un límite entre la materialidad fotográfica y el carácter experiencial que implica el hecho fotográfico. Precisamente, esta última cuestión ha sido objeto de una profunda reflexión sobre la naturaleza de la imagen fotográfica, de corte fenomenológico, que pasamos a tratar a continuación.

2.2.2. *La aproximación de Susan Sontag*

El ensayo de Sontag sobre la fotografía sigue siendo hoy en día un punto de referencia básico a la hora de comprender el hecho fotográfico en su dimensión antropológica. La fotografía debe entenderse, en opinión de Sontag, en el marco general de la *cultura visual* que nos rodea: «la humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad»[109]. La fotografía es un medio de comunicación que ha terminado transformando nuestra forma de ver el mundo, ya que el conocimiento de la realidad está mediatizado por la fotografía. De este modo, para Sontag «coleccionar fotografías es coleccionar el mundo», esto es, la fotografía tiene que ver con una actitud del hombre contemporáneo que intenta plegar el mundo a su propia medida[110].

Las fotografías suministran evidencias, pero imponiendo sus propias pautas: la fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos. En la experiencia vivida, la fotografía aparece como

---

[109] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981 (edición original, 1973). Jean-Louis Baudry empleará este mismo símil de la caverna platónica para hablar de la naturaleza del espectáculo cinematográfico, *op. cit.*

[110] En este punto, Sontag coincide con el lúcido análisis, en clave literaria, que efectúa Italo Calvino en un pequeño cuento titulado «La aventura de un fotógrafo», en *Los amores difíciles*, Barcelona, Tusquets, 1989, donde se narra la historia de un aficionado a la fotografía que acaba siendo fagocitado por su obsesión por la fotografía. El narrador del cuento hace una serie de reflexiones sobre la naturaleza de la imagen fotográfica que nada tienen que envidiar a cualquier ensayo sobre el tema. El personaje protagonista termina perdiendo el sentido de la realidad, concluyendo su vida completamente aislado del mundo en su búsqueda de la plenitud fotográfica, que para él consiste en fotografiar fotografías (lo que demuestra cómo ha sido víctima de la confusión realidad-imagen).

una tentativa de alcanzar o poseer otra realidad. De ahí la insistencia de Sontag en subrayar que la fotografía es una pseudopresencia y un signo de ausencia, «constituye la presencia vicaria de los parientes dispersos»[111], una idea que también desarrolla Barthes.

La imagen fotográfica conlleva también un efecto fundamental: la capacidad de cosificar el mundo en el acto mismo de fotografiar.

> Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada[112].

Lo más significativo del estudio de la imagen fotográfica que Sontag nos propone es que, a diferencia de las orientaciones estructuralistas o semióticas, se ocupa del análisis de la experiencia que implica el hecho fotográfico. El ensayo de Sontag, que recoge un conjunto de textos en torno a la fotografía desde diferentes aspectos, es uno de los estudios más significativos en el campo de la teoría de la imagen fotográfica por cuanto que abre muchos interrogantes que otros estudiosos tratarán de responder. Esta perspectiva de trabajo está muy cerca de la fenomenología que otros autores desarrollarán.

2.2.3. *La fruición del espectador en la experiencia fotográfica*

El pensamiento de Joan Costa sobre la imagen fotográfica ha evolucionado desde una posición estrictamente semiótica, de corte estructuralista, a una postura que, sin renunciar al análisis inmanente del texto fotográfico, trata de dar cuenta del hecho fotográfico en toda su complejidad. En *L'expressivitat de la imatge fotográfica,* Costa nos propone una aproximación al estudio del hecho fotográfico como el análisis del «acto o proceso de fotografiar»[113]. La principal novedad del planteamiento renovado de Costa es su preocupación por estudiar las acti-

[111] Sontag, *op. cit.,* pág. 19.

[112] *Ibíd.,* pág. 24.

[113] Joan Costa, *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia,* Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988, pág. 75.

tudes del productor y consumidor de la imagen fotográfica: el sujeto fotográfico, la relación del fotógrafo con el objeto fotografiado, el dispositivo técnico como mediación de la realidad, el determinismo del mensaje fotográfico, la imagen como acontecimiento social, etc., son algunos temas que trata en su estudio.

Sin embargo, Costa continúa afirmando la existencia de un lenguaje fotográfico específico y para ello nos ofrece un repertorio de signos fotográficos —literales y abstractos— como en su trabajo anterior. Así pues, en la práctica, seguimos detectando cierta obsesión semiótico-estructuralista que persigue determinar el código subyacente del mensaje fotográfico, a diferencia de Barthes. Los conceptos que le permiten estructurar los signos fotográficos son los de analogía e iconicidad:

> Una fotografía es un signo (en el sentido semiótico) y un símbolo (en la medida en que representa cosas ausentes, como los símbolos verbales: las palabras), y es en este sentido que hemos aplicado el criterio analógico en este. Pero una fotografía es también un antisímbolo, ya que al revés que el símbolo, siempre es efecto de una causa real visible o visual[114].

De este modo, el pensamiento de Costa continúa impregnado de cierta visión mecanicista del estructuralismo clásico que representa la afirmación de un lenguaje natural fotográfico específico, es decir, autónomo respecto a otros lenguajes audiovisuales.

Sin duda, otro de los trabajos de referencia obligada en la caracterización del hecho fotográfico es la obra de Roland Barthes *La cámara lúcida*. A diferencia de textos anteriores como «El mensaje fotográfico» o «Retórica de la imagen», en esta obra Barthes construye un ensayo sobre la fotografía de un corte muy personal y poético. La fotografía se convierte así en un motivo para disertar sobre el tiempo, la nostalgia y la muerte. Librado ya de la «fiebre estructuralista y semiológica», Barthes reconoce que la imagen fotográfica se resiste a su clasificación, subrayando su carácter existencial:

> Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito, al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contigencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y

[114] *Ibíd.*, pág. 211.

no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché,* la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable[115].

La fotografía produce en quien la contempla una experiencia de desorden, de incomodidad, que provoca en el estudioso de la imagen una fuerte contradicción entre la subjetividad y la ciencia. De este modo, Barthes reconoce el límite de la ciencia (siempre tranquilizadora) ante un objeto —la fotografía— que se resiste a ser diseccionada sin el concurso de los sentimientos del propio investigador. De este modo, la fenomenología constituye para Barthes un recurso necesario para enfrentarse a la comprensión de la fotografía. En el análisis de la imagen fotográfica, Barthes distingue dos elementos diferenciados: el *studium,* «la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial»[116]; y el *punctum,* «elemento que viene a pertubar el studium (...), pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad»[117].

El *studium* remite al campo del interés que puede suscitar una imagen fotográfica:

> Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutirlas en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium)* es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator,* vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator.* Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo...[118].

El análisis de la imagen fotográfica es así trasladado al ámbito de una radical subjetividad, en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados. El *punctum* es un elemento mucho más difícil de definir para Barthes:

> En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada por mis

[115] Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* Barcelona, Paidós, 1990 (edición original, 1980), pág. 31.
[116] *Ibíd.,* pág. 64.
[117] *Ibíd.,* pág. 65.
[118] *Ibíd.,* págs. 66-67.

ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum* (lo que me punza).

No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir...[119].

El *punctum* está relacionado con la fascinación que puede suscitar en nosotros una fotografía, una fascinación que a menudo no puede explicarse con palabras: se trata de una suerte de *arrebato*[120] que sólo puede ser experimentado. De hecho, para Barthes cuando no puede nombrarse es porque «es un buen síntoma de trastorno»[121].

La segunda parte del tratado de Barthes es un conjunto de reflexiones sobre la experiencia fotográfica, una experiencia que se acerca mucho a la muerte:

> En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticiamente a creer que es viviente...[122].

De este modo, la fotografía presenta el valor de ratificar lo que ella misma representa: «desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación»[123]. La fotografía afirma la conclusión de un tiempo ya pasado, la imposibilidad de volver atrás, de poder recuperar el referente perdido. En este desgarro del tiempo Barthes sitúa un nuevo *punctum*.

La belleza y originalidad del texto de Barthes es incuestionable. Su manera de abordar el problema de la definición del hecho fotográfico se caracteriza, ante todo, por dejar numerosas cuestiones abiertas, a di-

---

[119] *Ibíd.*, pág. 87.

[120] Pensemos en el importante film de Iván Zulueta *Arrebato* (1980), donde se narra la historia de una fascinación por la imagen, esta vez cinematográfica, que se resiste a ser verbalizada.

[121] *Ibíd.*, pág. 100.

[122] *Ibíd.*, pág. 139.

[123] *Ibíd.*, pág. 155.

ferencia de las perspectivas positivistas de los sesenta en las que él mismo participó. En los próximos epígrafes abundaremos en otras aproximaciones que profundizan en esta misma línea de trabajo, de marcado corte fenomenológico.

2.2.4. *El acto fotográfico desde una perspectiva pragmática*

Así pues, las ideas en torno al hecho fotográfico han sufrido una fuerte evolución que Denis Roche ha sintetizado de la siguiente manera: «La pregunta sin duda ya no es "¿qué nos plantea una foto?" ni "¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?"... sino más bien "¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?"»[124].

La tradicional separación entre el mensaje fotográfico (el producto) y el acto fotográfico (el proceso) ha perdido hoy sentido para muchos estudiosos del hecho fotográfico. De este modo, lo fotográfico es concebido, ya no como una categoría estética, sino como una categoría epistémica que, sin duda, está relacionada con los modos de ver que han impuesto los medios de masas en nuestra sociedad.

En opinión de Philippe Dubois, la fotografía pertenece al orden de la huella, del rastro o de la marca, es decir, mantiene un estatuto plenamente *indicial* frente a otros sistemas de representación como la pintura o el dibujo (iconos) o de los sistemas lingüísticos (símbolos):

> (...) en su nivel más elemental, la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones[125].

La propuesta pragmática de Dubois parte de la constatación de que si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, «obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto»[126]. El análisis de la imagen fotográfica no puede permanecer en

---

[124] Denis Roche, *La disparition des lucioles. Réfléxions sur l'acte photographique*, París, Éditions de l'Étoile, 1982, pág. 12.

[125] Dubois, *op. cit.*, pág. 55.

[126] *Ibíd.*, pág. 61.

el examen de las modalidades técnicas que hacen posible dicha imagen, sino que debe extenderse al conjunto de los funtores que intervienen en el proceso fotográfico, desde la producción fotográfica que incluye la relación del sujeto fotográfico-fotógrafo, la mirada sobre el objeto o el momento de la toma fotográfica, hasta la recepción de la imagen fotográfica que viene determinada, a su vez, por la relación de dicha imagen con el espectador, la mirada sobre el signo fotográfico o el modo de dirigir la mirada.

La concepción de la fotografía como acto, esto es, como un proceso complejo, supone implicar plenamente al sujeto mismo en la experiencia, «en lo experimentado del proceso fotográfico»[127]. La actitud de Barthes en *La cámara lúcida* representa la imposibilidad de poder pensar la fotografía fuera de la relación íntima que mantenemos con ella, como consumidores de imágenes.

> En resumen, no es una de las apuestas menos significativas de esta lógica del índex plantear radicalmente la imagen fotográfica *como impensable fuera del acto mismo que la hace ser*, ya sea que éste pase por el receptor, el productor o el referente de la imagen. Especie de *imagen-acto absoluta*, inseparable de su situación referencial, la fotografía afirma así *su naturaleza esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido ante todo en su referencia.* (...) *Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica* lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación[128].

La fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación. Denis Roche ha expresado esta idea de un modo muy sencillo y directo: «Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar»[129].

La noción de «arché» —origen, causa primera, modelo original— de la fotografía, propuesto por Jean-Marie Schaeffer, es equivalente al concepto de «acto» fotográfico de Dubois. El «arché» de la fotografía corresponde a la impresión físico-química de la imagen que se relaciona analógicamente con la realidad. Así pues, el origen de la fotografía cabe cifrarlo en la relación indicial que mantiene la imagen fotográfica

[127] *Ibíd.*, pág. 74.
[128] *Ibíd.*, pág. 74.
[129] Denis Roche, *op. cit.*, pág. 73.

con lo real. Schaeffer afirma que la imagen fotográfica constituye la puesta en práctica de un código icónico cuyos signos poseen una naturaleza muy diferente a otros medios de expresión icónicos. El matiz fundamental introducido por Schaeffer es precisamente éste: todos los signos icónicos no funcionan del mismo modo y no desempeñan la misma función[130]. La imagen fotográfica es esencialmente, para Schaeffer, un signo de recepción, lo que implica la imposibilidad de comprenderla en el marco de una semiología que, como sabemos, define el signo desde el punto de vista de su emisión.

Schaeffer señala que la flexibilidad pragmática es uno de los rasgos esenciales de la imagen fotográfica, estando al servicio de las estrategias de comunicación más diversas que tienen que ver con el estatuto cambiante y múltiple de la fotografía[131].

No obstante, el acto fotográfico significa igualmente un modo de transformación de lo real que opera especialmente sobre las coordenadas temporales y espaciales, una cuestión que pasamos a estudiar a continuación.

2.2.5. *La fotografía como huella de lo real: tiempo y espacio fotográficos*

Todo acto fotográfico implica «una toma de vista o de mirada en la imagen», es decir, un gesto de corte:

> Temporalmente (...) la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*[132].

En la imagen fotográfica se instala un pequeño trozo de tiempo, en la que una fracción de segundo queda tomada de una vez para siempre, destinada a durar. La temporalidad fotográfica pasa a tener en la imagen un valor completamente distinto a la temporalidad cronológi-

[130] Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990 (edición original, 1987), pág. 24.

[131] *Ibíd.*, pág. 8.

[132] Dubois, *op. cit.*, pág. 141.

ca: es un tiempo que deja de transcurrir, donde el instante es eternizado. Es el tiempo de la duración. Así pues, el corte temporal que implica el acto fotográfico no es sólo una reducción de la temporalidad a un único punto, es decir, la pura instantaneidad. Si vamos más allá del instante congelado, descubriremos que el corte temporal es también transición o superación hacia una nueva inscripción en la duración: el tiempo fotográfico es el tiempo de la detención, pero también de la perpetuación de lo que tuvo lugar una vez. Un instante que apenas percibimos tangencialmente y que en la materialidad de la imagen fotográfica permite ser percibido de un modo completo, pero irreal.

Philippe Dubois compara esta nueva inscripción de lo temporal fotográfico con lo que él llama «el efecto Blow-Up», remitiéndonos al conocido film de Antonioni que narra la historia de la reconstrucción de un asesinato, captado de manera fortuita en unas tomas fotográficas que serán ampliadas para conocer lo sucedido realmente. Las sucesivas ampliaciones revelan algo muy diferente de «lo que la latencia nos hacía creer, algo que no habíamos visto y que necesariamente estuvo ahí»[133]. Así pues, se pone de manifiesto la existencia de un principio de una distancia, de un alejamiento con respecto a la realidad que acabará quebrando la idea de identificación o fusión del signo con su referente. Pero además esta ruptura de la identificación referente/realidad-imagen puede incluso quebrantar

> la certeza representativa de la imagen (de ahí la alucinación) y literalmente pone en movimiento al sujeto. (...) Confrontado a dos universos que no coinciden, el sujeto, primero asombrado, intrigado, luego inquieto, angustiado, por fin perdido, preso cada vez más en una vertiginosa espiral, se pone a ir y venir sin descanso primero por la imagen, luego entre las imágenes, luego de la imagen al objeto, del objeto a la imagen, *en el dispositivo*, como si corriera tras una adecuación imposible, como si se tratara de atrapar un retardo por principio irrecuperable[134].

Por lo que respecta al espacio fotográfico, a diferencia del espacio pictórico, es un espacio que no está dado y que no se construye. El espacio fotográfico es un espacio a tomar, una selección y sustracción que opera en bloque.

> Dicho de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un

[133] *Ibíd.*, pág. 155.
[134] *Ibíd.*, pág. 155.

> tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo...). Sin duda, toda la violencia (y la depredación) del acto fotográfico procede en lo esencial de este gesto de cut[135].

En opinión de Dubois, hablar del espacio fotográfico es hacer hincapié en tres aspectos fundamentales con los que guarda una estrecha relación. En primer lugar, el espacio fotográfico establece una relación implícita del recorte con lo que no aparece en el propio campo fotográfico: el fuera-de-campo sobre el que se apoya la verosimilitud del espacio representado. En segundo lugar, el espacio fotográfico mantiene una estrecha relación con el marco de la fotografía y la composición de la imagen. Finalmente, existe un tercer nivel del espacio fotográfico que relaciona la representación del espacio con la exterioridad de la propia imagen en el momento de ser percibida por el espectador.

Así pues, el tiempo y el espacio son dos parámetros fundamentales para la caracterización de la imagen fotográfica. A lo largo de las páginas anteriores hemos realizado una revisión de los aspectos relevantes que intervienen en el hecho fotográfico. El panorama que hemos descrito, en el que los dos ejes señalados —el debate sobre el estatuto ontológico de la imagen fotográfica y la fotografía como experiencia fenomenológica— terminan fundiéndose en una misma problemática, muestra un ámbito de reflexión muy complejo aunque revela, al mismo tiempo, la necesidad, a nuestro entender urgente, de abordar un estudio sistemático de la fotografía y tratar de desarrollar muchos aspectos aquí apenas esbozados.

2.3. El problema de los géneros en fotografía

2.3.1. *El concepto de género*

Como ocurre con la propia conceptualización de la fotografía en tanto que forma de expresión, el concepto de género ha estado y está sujeto a una fuerte controversia, casi permanente. A pesar de tratarse de un antiguo tópico de la crítica literaria, y de protagonizar un uso extensivo en el lenguaje cotidiano del crítico y del consumidor de literatura, películas o fotografías, nos hallamos ante un concepto que no ha

[135] *Ibíd.*, pág. 158.

merecido una reflexión monográfica, a diferencia de los campos de la literatura o el cine, en los que ha existido un debate siempre abierto.

Es patente el *uso* de la palabra género sin cuestionarse en ningún momento la validez o el estatuto epistemológico de su utilización. El concepto de género es un instrumento que permite una cómoda clasificación de las películas o fotografías, que es aceptada como algo casi «natural» y, por tanto, con un claro valor ontológico. Al entender el texto audiovisual (fotográfico o fílmico) como una estructura de forma y contenido, concepción lastrada por un estructuralismo primitivo que distinguía en el signo (lingüístico) un significante y un significado, es decir, un plano de la expresión y un plano del contenido[136], se atiende exclusivamente al significado como único criterio para establecer diferencias entre las fotografías y para agruparlas en diversos géneros. Ya Rene Welleck y Austin Warren, esta vez en el ámbito de la literatura, en su conocida *Teoría literaria*[137] señalan que el género se basa en una «forma externa» (los temas y la respuesta de la audiencia) y una «forma interna» (la métrica y la estructura del texto literario), concepción que representa la visión tradicional de forma y contenido. La determinación de formas externas e internas para el establecimiento de los géneros literarios, fílmicos o fotográficos encuentra dificultades en el contraste empírico del modelo teórico con los textos particulares que, a menudo, escapan a los modelos genéricos propuestos. En este sentido, uno de los recursos habituales que la crítica literaria desarrolló para salvar esta situación consiste en establecer un paralelismo entre los pares género-texto artístico y lengua-habla, este último también formulado por Saussure[138] y central en el estructuralismo clásico. De este modo, como afirma Wolf-Dieter Stempel, el género es asimilado a la lengua al tiempo que los textos concretos constituyen el habla: «si teóricamente es la lengua la que, en el plano puramente lingüístico, vuelve comprensible el habla, es a partir del género y de sus reglas como el texto se constituye en unidad convencional de la práctica social»[139]. Este desplazamiento del centro de interés desde la rigidez del modelo estructuralista hacia la pragmática es, sin duda, un salto cualitativo importante en la caracterización del género.

---

[136] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

[137] Rene Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979. Esta obra fue publicada originalmente en Nueva York, Harcourt Brace, 1956.

[138] *Op. cit.*

[139] Wolf-Dieter Stempel, «Aspectos genéricos de la recepción», en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988.

Y es que, en efecto, la mayoría de estudios sobre los géneros, en los campos de la literatura y el cine, bien se detienen en análisis de obras concretas que, frecuentemente, persiguen una huida de las generalizaciones, bien construyen unos modelos teóricos muy complejos que buscan definir la naturaleza del género de un modo exhaustivo. Así pues, dos son los caminos que dividen el panorama de los estudios sobre los géneros en literatura y cine: la vía de la inducción —desde los textos concretos hasta el establecimiento del modelo teórico— y la vía de la deducción —desde la construcción de un modelo teórico (teoría de los géneros) se trata de explicar los textos concretos. Unas perspectivas de trabajo que podrían reconocerse en el campo de la fotografía.

La primera propuesta metodológica —inductiva— está en la base de numerosos planteamientos impresionistas que afirman el carácter único e irrepetible de la obra de arte y, por tanto, la inutilidad de intentar establecer agrupaciones genéricas. Benedetto Croce subrayaba, en el ámbito de la filosofía y la teoría del arte, la irreductibilidad de la obra de arte a un género determinado, ya que «toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, viniendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir que el género así ampliado parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte...»[140]. Así pues, dentro de esta lógica que el género parece imponer —«como 'horizonte de expectativa' para los lectores, como 'modelos de escritura' para los autores»[141]—, el origen y evolución de los géneros está marcado por la constante mutación de su configuración, lo que dificulta aún más la posibilidad de definir (de caracterizar, de un modo cerrado) los géneros literarios, fílmicos o fotográficos. Este origen de los nuevos géneros sólo podrá hallarse en la transformación de otros géneros anteriores, «por inversión, por desplazamiento, por combinación»[142].

La segunda propuesta metodológica —deductiva— se caracteriza por definir, de una manera más o menos extensa, el estatuto del concepto de género antes de iniciar su contraste con los textos individuales seleccionados. Un punto de encuentro entre las diferentes perspectivas de estudio es la consideración de los géneros literarios, fílmicos o fotográficos como sistema de convenciones. Este sistema de convenciones permite la identificación de los diferentes géneros a través de la repetición de sus convenciones, repetición que provee

---

[140] Benedetto Croce, *Estética*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926, pág. 122.
[141] *Ibíd.*, pág. 38.
[142] *Ibíd.*, pág. 34.

al género de su fuerza estética. Algunos estudiosos han puesto el énfasis en lo iconográfico como elemento caracterizador de los géneros, inspirándose en los trabajos de Erwin Panofsky sobre el arte renacentista.

2.3.2. *La circularidad de la definición genérica*

En este estado de cosas, podemos comprobar como existe una importante división en el campo de los estudios sobre géneros literarios o fílmicos entre aquellos que olvidan considerar el problema del estatuto del género, embarcándose en un trabajo inductivo (desde los textos hacia la caracterización del género) y los que, por el contrario, creen pertinente y absolutamente necesario determinar, siquiera someramente, este estatuto de las distinciones genéricas, en una perspectiva deductiva (desde la caracterización del modelo teórico hacia los textos concretos). Esta doble aproximación al estudio de los géneros viene a plantear lo que se ha dado en llamar el «dilema empirista» *(empirist dilemma)* que no es otra cosa que la circularidad de la definición de género a la que nos abocan ambas perspectivas, inductiva y deductiva. Welleck y Warren, Edward Buscombe, Tzvetan Todorov y Andrew Tudor, entre otros, hacen referencia a este importante obstáculo con el que se enfrenta la crítica del film de género. Welleck y Warren señalan que el dilema de la historia de los géneros es el dilema de toda la historia: esto es, con el fin de descubrir el esquema de referencia —el género— debemos estudiar la historia; sin embargo, no podemos estudiar la historia sin tener en mente algún esquema de selección[143].

El problema de la circularidad de la definición de género es muy similar a la cuestión del «círculo hermenéutico» que plantea la filosofía del lenguaje: ¿cómo podemos entender el significado de las palabras de un texto antes de que el texto, en su totalidad, haya sido entendido, y viceversa? Dicho de otro modo, la hermenéutica heideggeriana describe la forma de realizar la misma interpretación comprensiva, es decir, el funcionamiento de la propia comprensión que se muestra como un proceso circular. Paul Hernadi[144] indica que la superación del círcu-

[143] Welleck y Warren, *op. cit.*, págs. 313-314.

[144] Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, pág. 7.

lo es posible atendiendo a la interrelación de la teoría de los géneros y de la historia: el estudio de los géneros o de las obras individuales no debe entenderse como un fin en sí mismo, sino que ambas cosas constituyen una totalidad *(a whole),* donde lo contextual —es decir, lo histórico— se convierte en un elemento clave para la interpretación. Se trata, en suma, de buscar la confluencia de teoría e historia de los géneros literarios o fílmicos.

Precisamente, Hans Georg Gadamer subraya la necesidad de reconocer «el carácter prejuicioso de toda comprensión»[145]. La teoría de los géneros, lejos de ser inocentemente descriptiva como podría parecer, siempre posee un componente evaluativo-prescriptivo que el investigador de la literatura, el cine o la fotografía no debe dejar escapar. En efecto, en toda operación comprensiva —como sucede en la determinación de géneros literarios o fílmicos— tiene lugar una eliminación de información, como afirma Wolfgang Raible[146]. Cuando un historiador establece un sistema de géneros, con su correspondiente caracterización individual, ello es posible mediante la «'reducción de la complejidad', a través de modelos abreviados» (los géneros) que es «como se hacen reconocibles el sentido, las interrelaciones y las estructuras»[147].

Nuestro examen de las principales aproximaciones a la teoría de los géneros nos muestra un panorama de grandes divergencias y de mutua incomprensión, motivadas, antes que nada, por importantes problemas terminológicos. A nuestro entender, era necesario exponer nuestra particular visión del «estado de las cosas», para imponer cierto orden a este aparente caos. La gran salida apuntada por los estudios más relevantes, y que nosotros suscribimos completamente, apunta hacia la necesaria vinculación entre la teoría de los géneros, y el marco histórico que permite tanto su constitución como su recepción.

---

[145] Hans Georg Gadamer, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977, pág. 337. La estructura de prejuicios se convierte así en condición misma de posibilidad del pensamiento. La comprensión del texto (en nuestro caso, del género) está continuamente determinada «por el movimiento anticipatorio de la precomprensión» (pág. 363). Al mismo tiempo, la tarea interpretativa o hermenéutica está íntimamente ligada al horizonte histórico que afecta tanto al creador como al espectador. La «historia efectual», como la denomina Gadamer, expresa el propio «patrón de comprensibilidad» de unos y otros.

[146] Wolfgang Raible, «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco, 1988, pág. 307.

[147] *Ibíd.*, pág. 307.

2.3.3. *Una perspectiva pragmática en la aproximación a los géneros fotográficos*

Decía Todorov[148] que la transgresión, para existir, necesita una ley. La ley del género (por emplear la expresión de Jacques Derrida)[149] exige la pureza de la identidad que conseguimos determinar gracias a la repetición. Sin embargo, esta repetición produce impurezas, corrupción, contaminación, «incluso cancerización o degeneración»[150]. El sistema genérico proclama, a través de su degeneración (término cuya etimología procede de «género», «generación», «genealogía»), una nueva ley que Derrida denomina «la ley de la ley del género», esto es, un exceso de sus propios límites. La repetición —no idéntica— del ritual genérico se vuelve contra la propia identidad del género, provocando su disolución. La propuesta derridiana es bastante radical respecto a la tradición de estudios sobre los géneros: un texto *no puede pertenecer* a un género de un modo exclusivo; por el contrario cada texto *participa de* uno o varios géneros. Y ello no es debido a «una productividad libre, anárquica e inclasificable», sino a causa del rasgo de participación mismo, a causa de la marca genérica. Este rasgo o marca genérica no es algo externo a la taxonomía genérica; por el contrario, pertenece a ella.

La consideración de una obra literaria, un texto fílmico o fotográfico como perteneciente a un género u otro es como el abrir y cerrar de ojos, como un parpadeo *(Augenblink)*, como diría Wittgenstein[151]. La pertenencia o no de una fotografía a un determinado género resulta, desde esta perspectiva, como una noción válida en tanto nos sirve para indicar un espacio donde un grupo de convenciones estéticas intersectan. Términos como «fotografía deportiva», «fotografía de prensa», «fotografía publicitaria», «fotografía de desnudo» o «retrato», habituales en el lenguaje del crítico y del público, «están bien como están», es decir, no se trata de pretender expulsar estas expresiones de nuestro vocabulario crítico. La presente revisión crítica de la noción de género pretende contribuir a la deconstrucción de los mecanismos que están en la base de los géneros.

---

[148] Tzvetan Todorov, «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988, pág. 33.

[149] Jacques Derrida, «The Law of Genre», *Critical Inquiry*, vol. 7, núm. 1, otoño de 1980.

[150] *Ibíd.*, pág. 57.

[151] Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

Según la naturaleza del objeto o sujeto fotográfico representado, se distingue entre fotografía de paisaje (también se habla de *fotografía de naturaleza),* retrato, desnudo, fotografía arquitectónica, fotografía de moda, fotografía publicitaria, fotografía industrial (que, en general, se asimila a la fotografía publicitaria, aunque refiriéndose a la producción de catálogos de productos a publicitar, lo que exige la adopción de un método de trabajo *industrial,* de ahí el nombre), fotografía de prensa (cuando se refiere a hechos o sucesos informativos, también llamado *fotoperiodismo,* llegándose a hablar de fotografía de guerra, fotografía social, etc.), el fotorreportaje o reportaje fotográfico (aquí entraría lo que se denomina en la jerga profesional *BBC —bodas, bautizos y comuniones—),* fotografía deportiva (modalidad del reportaje fotográfico) e, incluso, podemos encontrar una utilización del ambiguo término «fotografía de bodegón», directamente inspirada en la tradición pictórica, como categorías principales, un género que podríamos calificar de «transversal» al ser posible su utilización en el marco de otros géneros (en la fotografía de moda, fotografía de naturaleza o en fotografía publicitaria podría emplearse la técnica del bodegón).

Según el tiempo de la realización fotográfica, se habla de *fotografía nocturna* que, desde un punto de vista técnico, conlleva una dificultad técnica específica, si bien se pueden hacer fotografías publicitarias, sociales o de moda nocturnas. Precisamente, la técnica empleada determina la existencia de un género como la *macrofotografía,* utilizada especialmente en el ámbito de la fotografía de naturaleza.

Según el tipo de formato fotográfico empleado, se distingue en la profesión entre fotografía de paso universal, de formato medio y gran formato o con cámara técnica. Y, actualmente, se habla incluso de «fotografía digital», como si fuese una categoría genérica, radicalmente diferente de la práctica fotográfica convencional. Se trata de una clasificación poco operativa, ya que en la práctica totalidad de los géneros aludidos se puede utilizar cada uno de estos formatos de trabajo.

Existen otras denominaciones que hemos eludido como «fotografía artística», cuya aplicación es muy difícil, ya que remite mucho más a un problema de perspectiva histórica que a la utilización de una serie de estilemas que pueda hacer reconocible este tipo como un género específico. Man Ray, Paul Outerbridge o Edward Weston hicieron fotografías publicitarias en los años 20 que hoy son clasificadas como «fotografías artísticas». Numerosas fotografías de prensa de Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson o Robert Capa son hoy consideradas como «obras de arte» por su extraordinaria capacidad metafórica o simbólica, que les confiere un estatuto «histórico». De este modo, como

señalan Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar, «el género se nos impuso como un útil paradójico, siempre contestado pero utilizado sin cesar»[152].

En el campo del arte, y más concretamente, en el ámbito de las prácticas artísticas fotográficas, asistimos a una permanente deconstrucción de los géneros en fotografía, ya que la operación de adscribir una fotografía a un género fotográfico determinado se revela como una operación muy insatisfactoria, casi frustrante, para el historiador o crítico de arte. En general, como afirma Jean-Marie Schaeffer, «la práctica artística de la fotografía deconstruye los géneros»[153], porque lo habitual es que este tipo de fotografías sean encuadrables, a la vez, en varios géneros. Pero, al mismo tiempo, en la fotografía artística algo indefinible parece escapar a cualquier intento de categorización genérica, por lo que esta etiqueta —«fotografía artística»— se revela de escasa utilidad.

El empleo de categorías como la de género por parte de la crítica literaria, cinematográfica o fotográfica es consecuencia, antes que nada, de la propia actividad lingüística y, como sabemos, el lenguaje es ya una forma de categorizar la realidad. Como afirma Valérie Picaudé, «el género sirve más para dar unos puntos de referencia que para etiquetar, es decir, sirve más para interpretar que para clasificar»[154]. La circularidad de la definición genérica es, sobre todo, una trampa del lenguaje y el problema, en el fondo, de orden ontológico: cuando la tradición establece un sistema de géneros para clasificar las películas, los críticos están marcando claras identidades, y con ello afirmando que la noción de género habita fuera del lenguaje del crítico. La ficción de esta tradicional perspectiva de trabajo es que los géneros son anteriores a su lenguaje crítico y, por tanto, existen fuera de él. El estudioso de los géneros fílmicos o fotográficos está cayendo en la trampa positivista cuando adopta una perspectiva de estudio similar a la del entomólogo, al suponer que se pueden describir unos géneros sin efectuar valoración alguna. Como señala Schaeffer, «el pasado del género está presente siempre dentro de la obra actual, ya que lo que liga las obras entre sí

---

[152] Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 12.

[153] Jean-Marie Schaeffer, «La fotografía entre visión e imagen», en Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, ed. cit., pág. 16.

[154] Valérie Picaudé, «Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros...», en Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, ed. cit., pág. 25.

no es una historia evolutiva sino el anclaje común a una situación humana arquetípica»[155].

La teoría de los géneros (literarios, cinematográficos o fotográficos) juega, como hemos visto, «una dialéctica entre la individualidad de algunos textos y la generalidad de las reglas del sistema del que forman parte»[156]. La teoría de los géneros, como la teoría de los juegos de lenguaje wittgensteiniana, plantea el reconocimiento de una serie de reglas generales —un universo de convenciones— que sólo pueden observarse en la singularidad de los textos individuales. Este reconocimiento de similitudes (los «aires de familia» —de nuevo Wittgenstein—) apuntan hacia un espacio común donde la colectividad queda expresada de algún modo: el género puede entenderse como la manifestación de la conciencia colectiva de los grupos sociales, esto es, como «memoria de modelos culturales»[157]. Sólo desde la memoria el reconocimiento de géneros es posible. En el caso de la fotografía, frente a la literatura o el cine, nos hallamos ante un objeto más complejo, caracterizado por su «inestabilidad semiótica»[158], lo que está en la génesis de la «confusión» de los géneros, y que literalmente, desborda los límites del concepto de género[159].

2.4. La fotografía y el nuevo escenario digital

La irrupción de las nuevas tecnologías de la imagen, y más concretamente de la *fotografía digital,* no ha hecho sino complicar aún más e introducir mayor confusión, al menos aparentemente, en la propia concepción del medio fotográfico y de la llamada *sociedad digital.* De manera general, se diría que planea una «sospecha»: la aparición de las nuevas tecnologías de la imagen no sólo supone un cambio en los mo-

---

[155] *Ibíd.,* pág. 21.

[156] Lorenzo Vilches, «Para un estudio interdisciplinario del género cinematográfico», *Revista de Ciencias de la Información,* núm. 2, Madrid, 1985, pág. 68.

[157] *Ibíd.,* pág. 67. Yuri Lotman define la cultura como «memoria no hereditaria de la humanidad» y distingue entre las «culturas gramaticalizadas» (cultura alta o cultura sistemática) y «culturas textualizadas» (cultura de masas) donde cabría ubicar la noción de género. Estas ideas están desarrolladas en *La estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1978, y, sobre todo, en *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra, 1979.

[158] Esto es especialmente constatable en el caso de la fotografía contemporánea. Para alcanzar una visión general de las tendencias actuales en el campo de la fotografía artística es recomendable el texto de José Gómez Isla, *Fotografía de creación,* San Sebastián, Nerea, 2005.

[159] Pepe Baeza, *op. cit.,* pág. 15.

dos de construir y crear las imágenes, sino sobre todo se cree que estos cambios están relacionados con los modos de conocer y de interrelacionarnos con el mundo. Como ha señalado Martin Lister, no podemos olvidar que las nuevas tecnologías de la imagen han penetrado «en una cultura impregnada de una fuerte mezcla de futurología milenaria, los excesos visionarios del pensamiento postmoderno, la promesa utópica y el pesimismo cultural»[160]. Frente a una inflación de perspectivas dominadas por el determinismo tecnológico y la presión del propio marketing que nos «vende» las excelencias de las nuevas tecnologías de la imagen, solemos olvidar que la imagen fotográfica, aunque sea actualmente un objetivo de la tecnología digital, es ante todo un objeto cultural.

En cierto modo, como señala Kevin Robins, todos somos víctimas de un enfoque «tecnofetichista» de las nuevas tecnologías de la imagen, en definitiva de «un enfoque eufórico, exultante y lleno de un sentimiento de omnipotencia al comienzo de sus posibilidades ilimitadas»[161]. Por otro lado, al tener profundamente interiorizada una concepción lineal, causalista, progresiva y teleológica de la historia, se suele olvidar, como afirma Hal Foster que «no hay un "ahora" sencillo: cada presente es asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes. Por tanto, no hay nunca una transición oportuna entre lo moderno (lo fotográfico) y lo postmoderno (lo digital); nuestra conciencia de un periodo no sólo proviene del hecho: también proviene del paralaje»[162]. Es decir, se tiende a establecer una frontera o límite entre la fotografía tradicional (de naturaleza fotoquímica) y la fotografía digital, como si se tratase de un cambio brusco de paradigma representacional. De este modo, se sucumbe a la seducción de una lógica que afirma que asistimos a la «muerte de la fotografía» (se habla asimismo de la «muerte de la historia»), a una «revolución de la imagen» y al «nacimiento de una nueva cultura visual postmoderna». La fotografía digital ha venido a señalar el nacimiento de la era de la «postfotografía», un concepto que enmascara, entre otras cosas, «la consideración de que ha finalizado [en el campo de la fotografía de prensa, por ejemplo] la función testimonial de la fotografía, [lo que] bien podría formar parte del discurso domesticador»[163].

---

[160] Martin Lister, «Ensayo introductorio», en Martin Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 17.

[161] Kevin Robins, «Post-Photography. The Highest Stage of Photography», en T. Triggs (ed.), *Communication Design*, Londres, Batsford, 1995, pág. 56.

[162] Hal Foster, «Postmodernism in Parallax», *October*, núm. 63, 1993, págs. 5-6.

[163] Pepe Baeza, *op. cit.*, pág. 20.

Así pues, existe la sensación de que la imagen está protagonizando una trayectoria histórica, un progreso metafísico[164]: este hecho sintomatiza la concepción del cambio en términos de *proceso acumulativo,* en el que cualquier cosa que venga después es necesariamente mejor que la anterior. Lo cierto es que si se presta atención al tipo de discurso que rodea las nuevas tecnologías de la imagen, que podemos ver representado en los escritos *tecnoptimistas* de Nicholas Negroponte o Bill Gates[165], el «aparato» es más un objeto de discurso que algo material, «más que algo que se ve, es algo que se explica».

Como observa Régis Debray[166], la aparición de las nuevas tecnologías ha favorecido el surgimiento de una *mediasfera,* cuya existencia es muy antigua, desde que existe información que hay que hacer circular. Como antecedentes de la *mediasfera,* Debray habla de otras tecnoculturas antecedentes como la *mnemosfera* —periodo de las artes no escritas de la memoria—, la *logosfera* —medio tecnocultural suscitado por la escritura—, la *grafosfera* —periodo iniciado por la imprenta— y la *videosfera* —medio de la imagen/sonido dominante. En la era de la *videosfera,* como su propio nombre indica, la fotografía ha pasado a un plano de atención secundario, si bien estamos rodeados de fotografías (principalmente digitales), y en un entorno en el que la información fluye de forma abundante. No obstante, el citado análisis de Debray nos advierte de uno de los prejuicios que más se están extendiendo en nuestra sociedad: la creencia de que «informar es instruir». Saber que ha sucedido un determinado evento o acontecimiento no quiere decir que se sepa *por qué.* Mientras que la *información* es fragmentaria y aislada, el *conocimiento* es un acto sintético. Como ha señalado Philippe Breton, «la disponibilidad del saber no resuelve en absoluto la cuestión del *'deseo* del saber', que sigue siendo una de las *claves esenciales* de todo sistema educativo»[167].

Si trasladamos estas ideas al campo de la práctica fotográfica, podemos identificar un crisol de dudas y cuestiones que suscita la aparición de la tecnología digital. Desde el punto de vista de la creación, pode-

---

[164] Kevin Robins, «¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?», en Martin Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital,* Barcelona, Paidós, 1997, págs. 52-53.

[165] Nicholas Negroponte, *El mundo digital,* Barcelona, Ediciones B, 1995. Bill Gates, *Los negocios en la era digital,* Barcelona, Plaza y Janés, 2001, y Bill Gates, *Camino al futuro,* Madrid, McGraw-Hill, 2001.

[166] Régis Debray, *Introducción a la mediología,* Barcelona, Paidós, 2001.

[167] Citado por Asdrad Torrès en «Los imperios multimedia en busca de nuevos clientes», en Ignacio Ramonet (ed.), *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación,* Madrid, Alianza, 1998, pág. 71.

mos preguntarnos si la fotografía digital representa un salto cualitativo importante que modifica «esencialmente» la naturaleza de la fotografía. Es evidente que esta tecnología agiliza mucho los procesos de producción fotográfica, por su inmediatez y bajo coste, pero no resuelve en absoluto la cuestión fundamental: qué, cómo y por qué fotografiar, ya que, a poco que meditemos, la fotografía digital no resta protagonismo ni minimiza la importancia de la mirada del fotógrafo. Desde el punto de vista de la recepción, es cierto que la fotografía digital ha traido consigo, en determinados contextos, una modificación de los hábitos de consumo del espectador que, en tanto que usuario habitual de cámaras digitales de baja resolución, se ha acostumbrado a tolerar mejor este tipo de imágenes (es paradigmático el caso de la fotografía integrada en el teléfono móvil, cuya baja calidad es muy evidente, por el momento). Para el espectador, lo determinante en el consumo de una fotografía no puede pasar a ser el soporte material o la técnica empleada: sigue siendo fundamental el punto de vista que nos muestra esa fotografía, la mirada que el fotógrafo nos ofrece.

Esta radical propuesta de disolución de una dicotomía entre lo moderno (lo fotográfico) y lo postmoderno (lo digital o la «postfotografía»), no debe, sin embargo, interpretarse como un alineamiento en posiciones apocalípticas como la de Giovanni Sartori, cuando analiza el papel de la imagen en la cultura contemporánea. En su polémica y *apocalíptica* obra, *Homo Videns,* Sartori señala que la cultura de la imagen, representada de forma paradigmática por el medio televisivo, tiene como uno de sus *efectos* principales la pérdida de capacidad de abstracción, incapaz de racionalidad: el hombre es, por tanto, «un animal simbólico que ya no tiene capacidad para sostener y menos aún para alimentar el mundo construido por el *homo sapiens*»[168]. La *primacía de la imagen* supone, pues, una preponderancia de lo visible sobre lo inteligible. La tesis de Sartori es, en efecto, extraordinariamente polémica, y reaviva la vieja disputa entre apocalípticos e integrados. Sin duda, una de las claves para desarticular la argumentación de Sartori es la manifiesta falta de perspectiva histórica en su análisis, ya que ignora la importancia que han tenido los medios de comunicación para construir el cuerpo social, y su importante papel como soportes para la difusión cultural hasta los espacios más marginales de la sociedad (las clases sociales más desfavorecidas). Nunca en la historia de la humanidad ha circulado tanta información, frente al pasado pre-industrial en cuyo

[168] Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida,* Madrid, Taurus, 1998, pág. 146.

contexto no existía ninguna posibilidad para la formación de los más desfavorecidos, ni tantas posibilidades para construir el conocimiento. El estudio de Sartori trae a la memoria, una sabias palabras de Umberto Eco a propósito de la desconfianza que siguen despertando los medios de comunicación de masas (y las nuevas tecnologías de la información) entre numerosos intelectuales:

> Eranse que eran los mass-media, eran malos, ya se sabe y había un culpable. Y además había las voces virtuosas que denunciaban sus crímenes. Y el Arte (ah, por fortuna) que brindaba alternativas a quien no estuviera prisionero de los mass-media. Pues bien, todo acabó. Debemos recomenzar por el principio a interrogarnos sobre lo que ocurre[169].

En el caso de la fotografía, la revolución digital se ha dejado notar de forma evidente. Es inevitable la utilización de las *herramientas digitales* para la construcción de cualquier fotografía. Generalmente, las imágenes digitales se *recrean* a partir de imágenes fotoquímicas recibidas, es decir, están construidas sobre los fragmentos y los estratos de otras imágenes. La fotografía digital amplía y multiplica las posibilidades de simulación, de desarrollo de la hiperrealidad. Retomando los planteamientos de Susan Sontag y Roland Barthes, podríamos decir que las técnicas digitales producen imágenes de forma criogénica, permiten una suerte de «reanimación», pueden ser despertadas y puestas al día (como el cada vez más cercano sueño del cine digital: resucitar actores y actrices ya fallecidos para protagonizar nuevas películas). En este sentido, cabría subrayar que la visión fotográfica, en el universo digital, actúa a menudo como un *palimpsesto* que combina muchos modos de percepción y que, especialmente en casos como la fotografía publicitaria, es más productivo hablar en términos de hibridación de formas de la imagen. Como nos recuerda Geoffrey Batchen, «las fotografías [fotoquímicas] no son ni más ni menos "fieles" que las imágenes digitales con respecto a la apariencia de las cosas del mundo»[170].

La revolución digital en el campo de la fotografía ha revitalizado la vieja polémica sobre el estatuto de verdad de la imagen fotográfica. Es cierto que la aparición de las nuevas herramientas digitales ha hecho

[169] Umberto Eco, «La multiplicación de los media», en VV.AA., *Cultura y nuevas tecnologías*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1986, pág. 124.

[170] Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 211.

posible mayores y más perfeccionadas opciones para manipular las imágenes, cada vez más «realistas» y «creíbles» para el gran público. De este modo, la fotografía digital parece resucitar y vuelve actual el viejo, pero permanente, debate sobre la ontología de la imagen fotográfica. Como señala la profesora María Soler Campillo[171], la revolución digital ha provocado cambios muy importantes en la estructura del sector fotográfico, incluso en la forma de trabajar de los propios fotógrafos y creadores. La tecnología digital ha hecho posible que se pueda trabajar más deprisa, ya que todo se puede corregir mejor en la fase de postproducción, puesto que las posibilidades de manipulación fotográfica son ahora mismo ilimitadas. Pero esta rapidez ha traido consigo, como explica Soler, un mayor descuido y falta de rigor en el trabajo cotidiano, en el mundo profesional, en detrimento de la cantidad en la producción de fotografías. Por otro lado, la tecnología digital ha multiplicado la presencia social de la fotografía, que hoy se ha convertido en un objeto cotidiano, gracias a su integración en los teléfonos móviles, a la simplificación en el manejo de esta tecnología y a su omnipresencia en todos los medios y soportes de comunicación (especialmente, en internet). La fotografía, esencialmente «masculina» y al alcance de una clase social «media alta», como explicaba Bourdieu en los años 60, es hoy un medio de expresión extraordinariamente popular que traspasa las barreras sociales.

En cierto sentido, lo que está sucediendo en el campo de la fotografía con la aparición de las tecnologías digitales no difiere demasiado de lo que ya ha sucedido en el campo de la música con la aparición de los procesos de manipulación digital del sonido y de las técnicas de grabación musicales. La tecnología digital ha supuesto para los procesos de creación musical una mejora muy notable de la calidad sonora, una multiplicación de la «paleta» de timbres y sonidos a disposición del creador y nuevas herramientas digitales que facilitan extraordinariamente los procesos de composición y creación. Desde el punto de vista del consumidor de música, radio o de imágenes fotográficas, videográficas o televisivas, la tecnología digital resulta invisible, «transparente», en el sentido de que no «escuchamos» como tampoco «vemos» digitalmente. Sin poner en duda que se trata de tecnologías que están transformando nuestra relación con los objetos de la cultura y sus «usos sociales», para creadores y espectadores, conviene tomar la distancia necesaria para comprender que en lo esencial no varía su natu-

[171] Véase María Soler Campillo, *Las empresas de fotografía ante la era digital. El caso de la Comunidad Valenciana*, Madrid, Ediciones de las Ciencias Sociales, 2007.

raleza profunda. En este sentido, «las fotografías no son ni menos "ciertas" con respecto a la apariencia de las cosas del mundo que las imágenes digitales», como ha señalado Geoffrey Batchen[172].

No es menos cierto, sin embargo, que las fotografías digitales pueden tener un origen absolutamente «artifical», es decir, pueden ser creadas exclusivamente con herramientas informáticas. En este caso, la fotografía, esta vez «digital», no puede seguir concibiéndose como la «captación de un instante decisivo»: es evidente que en ellas se expresa una idea de temporalidad, pero no se puede afirmar que «contengan» un «corte» del fluir temporal. En el caso de la fotografía digital, en ocasiones, nos hallamos ante una simulación de la realidad. Compartimos con Geoffrey Batchen la tesis de que la tecnología digital por sí misma no puede provocar «la desaparición de la fotografía y de la cultura que ésta sustenta». No obstante, la generalización de la fotografía digital tiene consecuencias importantes en lo que se refiere al estatuto de la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea. Tal vez se esté ya produciendo una cierta transformación de su significado y valor en nuestra sociedad. Como afirma Batchen:

> La fotografía dejará de ser un elemento dominante de la vida moderna sólo cuando el deseo de fotografías, y la particular organización de saberes e inversiones que el deseo representa, se incluya en una nueva forma cultural y social. La desaparición de la fotografía debe acarrear necesariamente la inscripción de otro modo de ver, y de ser[173].

En nuestra opinión, ante la revolución digital de la fotografía, hemos de seguir formulándonos una serie de preguntas que son fundamentales como ¿qué queremos hacer con las fotografías?, ¿por qué queremos mirarlas? o ¿cómo nos sentimos o reaccionamos ante ellas?

---

[172] Geoffrey Batchen, «Ectoplasma. La fotografía en la era digital», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 323.

[173] *Ibíd.*, pág. 329.

PARTE SEGUNDA

El análisis de la imagen fotográfica

Capítulo 3

Aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía

Antes de pasar a exponer la metodología de análisis de la imagen fotográfica, creemos necesario detenernos en la exposición de las principales corrientes o perspectivas metodológicas que se pueden reconocer en este ámbito. No obstante, es conveniente advertir previamente contra una serie de prejuicios o errores que esta visión panorámica pudiera producir en el lector. En primer lugar, y como hemos visto, la precariedad del objeto de estudio —el medio fotográfico—, y la ausencia de una tradición historiográfica y analítica en este campo (a diferencia de otros más desarrollados como el análisis de la pintura o del cine), no permiten dar cuenta de la existencia de diferentes corrientes metodológicas con entidad suficiente frente a otros ámbitos de reflexión, más generales y desarrollados como el análisis del hecho artístico, en cuyo contexto nos hemos situado desde el principio de éste ensayo. En segundo lugar, las diferentes corrientes metodológicas que se pueden identificar están fuertemente relacionadas, hasta el punto de que muchas de ellas son interdependientes o mantienen fuertes relaciones entre sí. Finalmente, la exposición de estas diferentes metodologías de análisis no responde a una suerte de trayecto teleológico, sino que muchas son coincidentes en el tiempo, cuyas prácticas y aplicaciones conviven en la actualidad.

A lo largo de los últimos cinco siglos han ido apareciendo numerosas aproximaciones metodológicas al estudio de la imagen que no podemos sintetizar fácilmente en unas pocas páginas. En efecto, esta-

mos en un terreno sumamente resbaladizo, porque dentro incluso de cada corriente metodológica se pueden reconocer muchas aportaciones que matizan diferentes aspectos. No obstante, pese al peligro de trazar una «caricatura» o simplificación de las diferentes metodologías de análisis, pensamos que merece la pena alcanzar una visión de conjunto que permita orientarnos en la tupida «maraña» de perspectivas de trabajo.

Se puede constatar que estamos dando por supuesto qué cabe entender por metodología de análisis. Podríamos definir una metodología de análisis como un procedimiento o conjunto de procedimientos basados en principios lógicos, que sirven de instrumento para alcanzar los fines marcados por una investigación, mediante el desarrollo de técnicas auxiliares. No podemos perder de vista, sin embargo, que las metodologías de análisis nunca son asépticas, sino que están íntimamente ligadas a los diferentes sistemas de pensamiento dominantes en cada época así como a la propia naturaleza de los objetos artísticos que han ido surgiendo a lo largo de la historia.

Finalmente, queremos reiterar la importancia del conocimiento de las diferentes metodologías en el estudio de la historia del arte y de la fotografía para «un conocimiento consciente de los productos artísticos»[174] y de la cultura de masas —como la fotografía. Indudablemente, sólo desde esta consciencia metodológica puede ejercitarse la necesaria interdisciplinaridad que tantas veces se reclama. No se trata de ver este recorrido a través de diferentes propuestas metodológicas como un listado de opciones ya caducas en su mayoría, sino de reconocer los elementos positivos que hay en ellas para ponerlas en práctica.

3.1. El esquema de la comunicación de Laswell y el estudio de la fotografía

El conocido esquema de la comunicación de Laswell puede ser de utilidad para visualizar, de una manera sencilla, las diferentes aproximaciones que pueden realizarse en el análisis de la imagen fotográfica o de cualquier otro objeto artístico.

Dicho esquema de la comunicación permite destacar una serie de elementos o «funtores» básicos de la comunicación:

[174] F. Checa Cremades, M. S. García Felguera y M. Morán Turina, *Guía para el estudio de la historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 19.

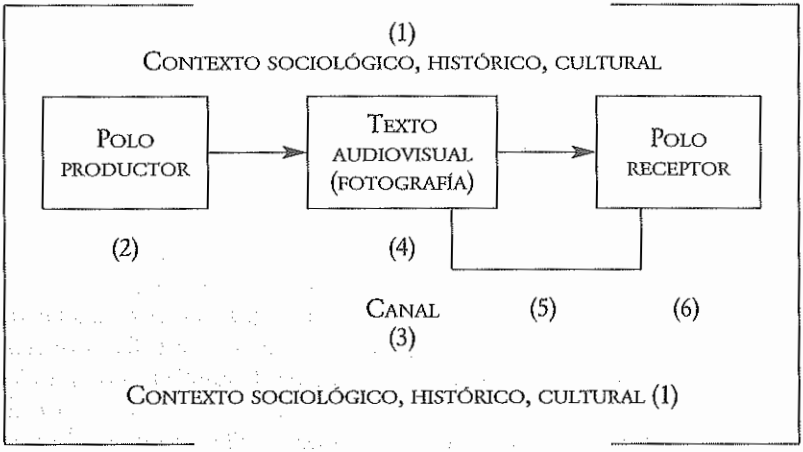
— un *emisor,* que llamaremos «polo productor», que identificaremos con la instancia creadora, el autor empírico, en nuestro caso, el fotógrafo;
— un *mensaje,* que denominaremos «texto audiovisual» o «texto fotográfico», dado el contexto concreto en el que nos hallamos;
— un *receptor,* que se corresponde con la instancia receptora, el público, la audiencia o el espectador, y que llamaremos «polo receptor».
— un *canal* de comunicación, que afecta directamente a los elementos anteriormente distinguidos, que en nuestro caso se refiere al campo de la fotografía. Estas se pueden contemplar en una sala de exposiciones, pero también en una valla publicitaria, en las marquesinas de una parada de autobús, en el andamiaje de un edificio, en un soporte electrónico (libro electrónico, internet) o en un libro, catálogo o folleto impreso, lo que determina los modos de recepción, así como la utilización de ciertas técnicas y tecnologías de producción.
— finalmente, cabe destacar la importancia del *contexto sociológico, histórico* o *cultural* que afecta a todos los factores anteriormente citados. En este sentido, dicho contexto influye de forma decisiva en la interpretación del texto fotográfico, desde los procesos de producción de las fotografías hasta la recepción de las mismas.

El siguiente esquema nos servirá para situar las diferentes perspectivas de trabajo que nos proponemos exponer a continuación. Cada una de las metodologías que citamos fija su atención en uno o varios «funtores» implicados en el que hemos denominado «diagrama general del hecho comunicativo»[175].

Las diferentes aproximaciones al estudio de un objeto cultural como la fotografía o, de forma más general, al estudio de un objeto artístico, se proponen explicar cómo significa el texto audiovisual, en nuestro caso, el texto fotográfico. La utilización de la expresión «texto fotográfico» es ya una toma de posición muy evidente hacia una concepción semiótica, como veremos. Se puede hacer una aproximación al estudio del texto fotográfico atendiendo principalmente al contexto sociológico, histórico y cultural (1), lo que daría pie a la aplicación de

[175] Román de la Calle en *Lineamientos de estética,* Valencia, Nau Llibres, 1985, emplea este esquema para describir los procesos que cabe identificar en el hecho artístico.

DIAGRAMA GENERAL DEL HECHO COMUNICATIVO



metodologías historicistas (1), sociológicas (1), antropológicas (1) o de análisis culturales (1) (determinados trabajos realizados desde el campo de los llamados «estudios culturales»). También se puede prestar atención exclusivamente al canal comunicativo (3), como supondría adoptar una perspectiva de trabajo tecnológica (3), mediante el estudio de la naturaleza del soporte empleado y sus características técnicas.

Asimismo, una fotografía puede ser interpretada en clave exclusivamente autorial, fijando la atención exclusivamente en el «polo productor» (2), que supondría la aplicación de una metodología biografista (2), psicológica (2) o incluso psicoanalítica (2 y 4). La metodología estructuralista (4) presta atención a la estricta materialidad del texto fotográfico. El modelo de análisis semiótico (4 y 5), entre cuyos antecedentes más próximos destacan la iconología (4 y 5) y el formalismo (4), también atendería principalmente a la materialidad del texto fotográfico, aunque otorga a la estructura un valor relativo, dependiente de la actividad del lector. Finalmente, las metodologías deconstruccionistas (6) y numerosos estudios culturales (6) plantean el estudio del texto fotográfico, trascendiendo la materialidad de la obra, otorgando plena autonomía al lector como sujeto que construye el significado del texto audiovisual.

Vamos a exponer las principales perspectivas de trabajo, de un modo muy esquemático, con el fin de facilitar un conocimiento general de las metodologías citadas. Como es lógico, las principales aportaciones de dichas corrientes metodológicas hay que buscarlas en campos más desarro-

llados como la teoría e historia del arte[176], ya que la fotografía ha sido un objeto muy poco estudiado, como hemos señalado.

3.2. Principales perspectivas metodológicas

3.2.1. *El estudio de la instancia creadora: la aproximación biográfica*

Se trata de una de las aproximaciones que cuenta con una tradición más larga, y es una de las líneas de trabajo más practicadas en el campo de la historia del arte y en el análisis de los productos de la cultura de masas. El principal antecedente en el campo de la historia del arte es la obra de Giorgio Vasari *Vida de artistas ilustres,* un exhaustivo catálogo de biografías de artistas que constituye la formulación de un método de estudio histórico: el análisis del arte a través del conocimiento de la biografía de los artistas.

El método biográfico de Vasari se apoya en una serie de consideraciones básicas. Por un lado, la naturaleza del arte es asimilada a la naturaleza del artista, de tal modo que obra de arte y biografía del artista son una misma unidad esencial. Por otro lado, el relato biográfico descansa en el culto a la personalidad del artista. De este modo, el conocimiento de la obra de arte puede ser realizado desde la realidad personal del artista e, inversamente, podemos conocer la personalidad del artista y su evolución biográfica a través de sus obras de arte. La condición de Vasari como artista le lleva a relatar este desarrollo histórico del arte muchas veces idealizando la vida de los artistas, destacando el carácter innato del talento artístico con el claro propósito de dignificar la práctica artística. Los artistas toscanos reciben un tratamiento mejor que los boloñeses, napolitanos o lombardos. Por ello, muchas veces los datos que nos ofrece están muy sesgados.

Pero el principal problema del modo de trabajar de Vasari no es tanto el método biográfico *per se,* sino cómo utiliza las fuentes. Las anécdotas, la tradición oral y la literatura artística entran a formar parte de la categoría de documento, un hecho que resta valor científico a

[176] Debemos citar dos textos que analizan las principales metodologías de análisis del texto artístico. En especial, el estudio de Omar Calabrese, *El lenguaje del arte,* Barcelona, Paidós, 1987, y el estudio de Estela Ocampo y Martí Peran, *Teorías del arte,* Barcelona, Icaria, 1991, que nos han sido de gran ayuda para desplegar esta rápida visión panorámica.

su estudio histórico. Schlosser ha señalado que es importante que nos mantengamos en guardia frente a muchas informaciones ofrecidas por Vasari y nos aconseja que sólo se acepte como cierto aquello que pueda ser bien documentado, para lo cual es necesario contar con los testimonios de otros autores como Billi, Ghiberti, Villani y Manetti[177]. A la hora de utilizar la información biográfica es necesario contrastar documentalmente las fuentes empleadas.

El método biográfico iniciado por Vasari es una de las líneas de trabajo más practicadas en el campo de la historia del arte y en el análisis de los productos de la cultura de masas como el cómic, el cine o la fotografía. El método biográfico centra su atención en el polo productor del esquema antes reproducido, que fija la atención en la instancia del «autor empírico». La evolución de la personalidad del artista o del creador es el criterio básico que permite la clasificación y ubicación de las obras o productos audiovisuales mediante el establecimiento de una serie de nexos causales entre la vida del creador y las características de sus obras. El análisis biográfico no queda circunscrito únicamente al artista o creador, sino que profundiza en los antecedentes familiares del creador, en su entorno social, sus intenciones, las circunstancias de su nacimiento, las relaciones interpersonales, etc.

De este modo, en la actualidad han proliferado numerosos textos que abordan el estudio de las obras cinematográficas o fotográficas desde la clave biográfica de sus creadores. La convivencia con otras perspectivas metodológicas es manifiesta, y en el caso de los estudios sobre la imagen fotográfica podríamos incluso afirmar que el método biográfico es, en general, el método analítico más extendido. Los catálogos de la producción de los fotógrafos consagrados suelen llevar una presentación, generalmente superficial, en la que apenas se plantea un análisis riguroso de la obra, y donde las referencias a la biografía del fotógrafo forman parte de una estrategia efectiva (aunque poco científica) para explicar la obra del creador. Muchas veces el recurso a la biografía sirve para enmascarar la inexistencia de una mínima reflexión acerca de la naturaleza de la imagen fotográfica que exigiría la convergencia de otras consideraciones[178].

---

[177] Julius Von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pág. 276.

[178] Este problema puede verse bien representado en la publicación de una colección de monografías sobre una serie de fotógrafos importantes de la historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días, donde la valoración de las fotografías descansa principalmente en la biografía de sus creadores. Véase VV.AA., *Los grandes fotógrafos*, 50 vols., Barcelona, Orbis, 1983-1984.

Uno de los problemas más notables que encierra la perspectiva biográfica es el de la *intencionalidad.* Es frecuente preguntarse si el autor quería realmente expresar lo que una interpretación puede sacar a la luz. Preguntarse por las intenciones del autor es convertir a esta instancia en el garante del significado de la obra producida, una perspectiva que, con frecuencia, se tropieza con el problema de que el autor empírico ya no existe, porque ha fallecido, o simplemente declara «intenciones» que el texto audiovisual no contiene. Desde una perspectiva semiótica, como veremos, la instancia autorial puede verse como un efecto de producción de sentido que proclama la necesidad de distinguir entre «autor empírico o explícito» y «autor implícito», este último entendido como huella que sí tiene una presencia plena en el texto, y que se puede rastrear en el mismo.

3.2.2. *El estudio de los elementos contextuales*

La aproximación al análisis del texto artístico o fotográfico puede desplegarse a través del estudio de la influencia del contexto sociológico, histórico y cultural en la obra de arte u obra fotográfica que estudiamos. Es innegable que las variables históricas, sociológicas o culturales condicionan de forma clara la materialidad de la obra a analizar. El estudio de la fotografía en los primeros años de existencia de este dispositivo técnico no puede disociarse de las influencias artísticas, audiovisuales, técnicas y culturales que están en el origen del desarrollo de este medio de expresión.

3.2.2.1. La aproximación histórica

3.2.2.1.1. Antecedentes: el historicismo de Winckelmann

En el siglo XVIII se produce una ruptura importante del sistema historiográfico que había estado vigente desde Vasari. La aparición del *Discurso del método* de Réné Descartes (1637) inauguró la era del racionalismo que influyó también en el campo de la historiografía del arte. El surgimiento de una nueva teoría del arte como *teoría de la belleza,* el desarrollo de la crítica de arte y de la actividad arqueológica que implicó una profundización en el conocimiento de la antigüedad son algunos factores que configuran un nuevo ambiente cultural. El contexto inmediato de la obra de Winckelmann estará asimismo influido por la

publicación en 1750 de la *Estética* de Baumgarten en Berlín, la práctica crítica del arte impulsada por Diderot y la potenciación del coleccionismo de obras antiguas y arqueológicas por parte del Vaticano en Roma. La publicación de la *Historia del Arte en la Antigüedad*[179] de Winckelmann en 1764 supone un giro metodológico importante respecto al planteamiento vasariano. Para Winckelmann, historiar el arte significa poder determinar un cierto desarrollo racional del arte, una sucesión de estilos que guardan relación con una serie de parámetros objetivables como las condiciones geográficas o climáticas, los condicionantes políticos y el propio espíritu de la época en cuyo contexto surgen las obras de arte. De alguna manera, podemos detectar la influencia de la filosofía idealista a través de conceptos como el de «gusto» o el de «espíritu del tiempo», a los que se alude con frecuencia. El esplendor del arte griego será explicado por Winckelmann en relación con la floreciente cultura dominante en el periodo clásico, así como con la libertad de pensamiento que fue potenciada por dicha cultura lo que, por otra parte, no está lejos del pensamiento ilustrado.

Así pues, la historia del arte de Winckelmann adopta una metodología de trabajo descriptiva e interpretativa que trata de ir más allá de la vida de los artistas para pasar a formular juicios históricos que configuren una explicación más general donde se pueda reconocer el origen, desarrollo, transformación y decadencia de diferentes estilos artísticos, en su convivencia con otros estilos de diferente naturaleza. Este proyecto le llevó a distinguir una serie de periodos en la historia del arte, concretamente cuatro épocas que se corresponden con cuatro estilos: los estilos antiguo, sublime, bello y el estilo de los imitadores o realismo (decadente), cada uno de los cuales estaría en relación con una serie de circunstancias históricas que los explican.

3.2.2.1.2. Antecedentes: el positivismo de Taine

A finales del siglo XVIII y principios del XIX surge un método historiográfico más complejo. A las importantes aportaciones de Kant y Hegel, hay que añadir que en esta misma época cobra gran relevancia el *positivismo científico*. Algunos pensadores como Augusto Comte pro-

[179] J. J. Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1967.

pusieron trasladar al campo de las ciencias del espíritu la utilización del método científico que tan buenos resultados estaba produciendo en el campo de las ciencias de la naturaleza. Frente a una historiografía del arte que se basa en la biografía de los artistas o en la crónica de los eventos que rodeaban a los creadores, la historiografía positivista planteó el análisis histórico del arte desde una *óptica determinista*, mediante una sobreestimación del *medio* —Hyppolyte Taine— y de la *técnica* —Gotfried Semper. Pero la historiografía del arte positivista debe también su impulso al protagonismo que estaban adquiriendo los expertos en arte y al auge del coleccionismo a finales del siglo XVIII. En esta época se propone el estudio de las obras de arte en el marco de la noción de *escuela nacional*, y el análisis comparativo de corte formalista que centra su atención en pequeños detalles, trata de sentar las bases para el establecimiento de los criterios a la hora de distinguir una obra original de una copia o simplemente para poder atribuir las obras a sus autores originales.

Sin lugar a dudas, uno de los autores más destacados de la corriente histórica de corte positivista es Hyppolyte Taine. Su *Filosofía del arte*[180] plantea que una obra de arte no puede ser considerada como un hecho aislado; por contra, ésta pertenece al conjunto de la obra de su autor, formando parte de un *estilo*. Pero para Taine la noción de estilo es un concepto ambiguo que contempla aspectos tan dispares como «la originalidad personal, los intereses de escuela y las determinaciones del país y de la época, de ahí que su uso no sea en verdad todo lo preciso que una aspiración científica permitiría suponer»[181]. Los grupos de artistas no trabajarían, según Taine, de una manera independiente o aislada al *medio*, es decir, al *contexto* en el que han desarrollado su obra. Este contexto estaría integrado por «el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en el que el artista produce sus obras»[182]. Los condicionantes de la obra de arte serán la raza, el clima físico, la moralidad y los caracteres dominantes que constituyen todo un periodo histórico.

En este sentido, el análisis histórico de Taine estaría más cerca de un planteamiento sociológico que estético. Una de las principales contradicciones de la teoría de Taine consiste en la consideración idealista

[180] Hyppolyte Taine, *Filosofía del arte*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1951 (edición original, 1881).

[181] Ocampo y Peran, *op. cit.*, pág. 26.

[182] Taine, *op. cit.*, vol. 1, pág. 19.

de la psicología como factor determinante de la evolución humana, afirmando al mismo tiempo que el espíritu cambia paralelamente a las transformaciones de las situaciones ambientales. La psicología humana es simultáneamente una causa y una consecuencia de las situaciones sociales que condicionan la evolución del arte que el hombre produce en cada época. El concepto de raza concebido por Taine como un elemento estable fue muy contestado por los formalistas, como Focillon[183], que concedían mayor importancia a la herencia artística del pasado como determinante del arte actual. El determinismo climático y geográfico de Taine, directamente inspirado en los modelos botánicos y mineralógicos, es de difícil aplicación en el campo de las ciencias humanas. Incluso artistas y literatos tan deterministas como Émile Zola criticaron el *mecanicismo* de Taine, ya que el determinismo que proclama restringe, de un modo significativo, la libertad individual del artista[184]. El método positivista de Taine es fruto del entrecruzamiento de una historia natural, tan de moda en el campo de las ciencias de la naturaleza y de la filología positivista, y de una historia social del arte.

Gotfried Semper es otro historiador del arte que podría encuadrarse en la corriente positivista. Arquitecto de formación, su interés por la técnica es una de las constantes fundamentales en sus estudios sobre el arte del siglo XIX. En consonancia con la concepción naturalista del positivismo científico, Semper parte de la idea de que la naturaleza responde a unos *modelos formales* como la simetría o la proporción que son seguidos en representación artística. Esta representación es posible a través del *uso de la técnica* para el dominio de materiales. De este modo, el estudio de las técnicas de trabajo de los artistas (especialmente en el campo de la arquitectura y de las artes industriales) constituye una fuente de conocimiento de la historia del arte, siguiendo el planteamiento de Semper. Se trata, en definitiva, de postular «la existencia de unos *principios objetivos* que determinan el nacimiento de los estilos»[185], y que se refieren precisamente a la utilización de ciertas técnicas (por ejemplo, la influencia de las técnicas textiles en el surgimiento del estilo geométrico). A nuestro entender, uno de los logros principales de la perspectiva adoptada por Semper consistió en la concepción de la esencia de la obra de arte en su materialidad, una actitud que posteriormente influirá, de un modo decisivo, en las corrientes estructuralistas y semiótica en el siglo XX.

---

[183] H. Focillon, *La vida de las formas*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983.

[184] Citado por Enrique Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España, 1985 (edición original, 1951), pág. 56.

[185] Ocampo y Peran, *op. cit.*, pág. 33.

3.2.2.1.3. La historia del arte como historia de la cultura

El determinismo positivista produjo una reacción importante del mundo de la historiografía del arte que se tradujo en un mayor interés por el nivel formal y por una recuperación del marco histórico como eje donde ubicar el desarrollo de la historia del arte, tratando así de formular una síntesis entre formalismo e historicismo. Jacob Burckhardt recoge las aportaciones del método positivista (cuyos ejes vertebradores son la técnica, la raza, el medio y la cultura), reubicándolos en un *contexto histórico* para dotarlos de un sentido espiritual, una idea de marcado sentido hegeliano. La aportación de Burckhardt consistirá en afirmar la mutua *interdependencia entre la cultura y el arte.* Así pues, la concepción humanista de este autor le lleva a entender que la realidad cultural es la «suma de los desarrollos del espíritu que suceden espontáneamente y no pretenden ninguna validez universal o forzosa»[186]. La cultura es resultado de la interacción de diferentes factores, entre los que destaca el Estado, la Religión y las propias manifestaciones culturales.

El rigor metodológico de la obra de Burckhardt es reconocible en la propia preocupación que siente acerca del *carácter subjetivo*[187] que encierra toda investigación histórica. Su propósito es trazar una historia sistemática del arte que en opinión de su discípulo más importante —Wölfflin—, descansa en tres puntales fundamentales: en primer lugar, en la idea de que la comprensión del arte debe partir del examen de la *función del arte* en cada época; en segundo lugar, Burckhardt emplea una serie de *categorías formales* que le impide caer en una historia de los artistas; en tercer lugar, en la idea del reconocimiento de una *serie de procesos vitales que se reproducen* de alguna manera en cada época, por ejemplo la noción de renacimiento que puede ser aplicada a diferentes épocas. Gombrich ha señalado que esta idea de Burckhardt es identificable con el proyecto hegeliano de la búsqueda por caracterizar el «espíritu absoluto»[188].

---

[186] J. Burckhardt, *Consideracions sobre la història universal,* Barcelona, Edicions 62, 1983, pág. 10.

[187] J. Burckhardt, *La cultura del renacimiento en Italia,* Barcelona, Iberia, 1979, pág. 3.

[188] Esta idea es expuesta por Ocampo y Peran, *op. cit.,* pág. 96. Los autores citan el texto de Ernst Gombrich, «El hegelianisme de Burckhardt», en *A la recerca de la història cultural,* Valencia, Tres i Quatre, 1974, págs. 59-75.

Burckhardt llega a reconocer que el objeto artístico puede responder a exigencias puramente estéticas, por sí mismo. Esta autonomía del arte mantiene una relación compleja y gradual con la naturaleza y el sentido de la época en la que surge la obra de arte. Asimismo, Burckhardt hará uso de algunas categorías formales en su estudio del arte como el de equivalencia o estilo espacial. El arte es, pues, uno de los campos donde puede verse mejor reflejado el desarrollo cultural, una evolución que vincula al grado de consciencia del individuo. Así pues, formalismo e historia de la cultura parecen perfectamente trabados desde esta perspectiva de trabajo. El pensamiento de Burckhardt dejó huellas muy importantes en una serie de historiadores que dieron lugar a la llamada Escuela de Viena en la que se situan Riegl, Schlosser, Sedlmayr y Pächt, entre otros.

Los autores de la Escuela de Viena comparten un punto de vista común en su concepción historiográfica del arte: la necesidad de recuperar el «espíritu de la época como clave para precisar la concepción del arte en cada situación histórica»[189]. Sus aportaciones son claves para comprender el desarrollo de diferentes metodologías de trabajo con las que polemizan muchas veces, ya que este repaso a las diferentes aproximaciones historiográficas del arte no debe verse como lineal en tiempo sino como desarrollos simultáneos. Aloïs Riegl es uno de los autores más influyentes de la Escuela de Viena. Sus primeros estudios estarán dirigidos a tratar de aclarar cómo están imbricados los hechos culturales, los hechos religiosos y los hechos sociales, en tanto que expresiones de un mismo espíritu. Como Burckhardt, Riegl entiende que las formas artísticas están condicionadas por una particular *visión de mundo*. Un segundo aspecto a valorar de la aportación de Riegl es la elaboración personal que realiza de la historiografía positivista: por un lado, coincide con el positivismo en conceder gran importancia al análisis filológico; por otro lado, Riegl se muestra contrario a las tesis deterministas y así manifiesta una gran oposición a la sobreestimación del factor técnico-material en el origen del arte: en este sentido, el impulso artístico proviene, no de la técnica, sino de la «decidida volición artística»[190], lo que debe recordarnos la teoría del arte de Burdckhardt.

Uno de los aspectos más subrayados de la historiografía de Riegl es su estudio de la noción de estilo. El estilo es por él entendido como

[189] Ocampo y Peran, *op. cit.*, pág. 112.

[190] A. Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 20.

una manifestación de la voluntad de arte, tratando así de superar el formalismo mecanicista. Mientras que el formalismo se detiene en el análisis de la expresión estilística, Riegl se concentra en el estudio del impulso que dirige y dinamiza los estilos artísticos en el proceso histórico. Riegl se sentirá atraido por la investigación no sólo de los momentos «brillantes» de la historia del arte, sino también por sus momentos de decadencia (arte tardorromano, comienzos del barroco en Roma, manierismo, etc.). La teoría de Riegl tendrá una importante repercusión entre los otros pensadores de la escuela vienesa como Sedlmayr y Pächt, aunque su influencia llega incluso a Worringer, especialmente la idea de voluntad artística que este estudioso situa como clave en la dicotomía abstracción-naturaleza.

Julius von Schlosser es otro de los pensadores importantes de esta escuela vienesa. Una de sus preocupaciones fundamentales gira en torno al examen crítico de las fuentes para el estudio del arte, influido por su formación histórico-filológica. Estas fuentes de información son para Schlosser múltiples, siendo imprescindible ordenar, sistematizar y catalogar los materiales empleados para la investigación histórica del arte. Su obra más importante, *La literatura artística*[191], se propone hacer una revisión exhaustiva de todas las fuentes utilizables en el campo de la historia del arte. Este estudio de las fuentes que engloba también a la literatura es realmente muy relevante ya que Schlosser consigue dar cuenta del discurrir histórico desde una concepción muy dinámica de la historia del arte, en el que la individualidad se manifiesta en situaciones concretas. Su influencia en otros estudiosos ha sido y es aún hoy muy significativa.

Hans Sedlmayr es un autor abierto al examen de problemas de diferente naturaleza. Además de estudios monográficos sobre Borromini, Brueghel o Van der Meer, Sedlmayr tiene diferentes trabajos sobre el concepto de verdad en arte, *Kunst und Wahrheit,* de 1958, en los que el formalismo, el análisis iconográfico y la reivindicación del estudio inmanente de la obra de arte son puntales de su concepción del arte. En cierto sentido puede afirmarse que su pensamiento sienta las *bases del método estructuralista,* en lo que se refiere a la noción de unidad estructural que él expone como clave para la *comprensión histórica.* Los estudios monográficos sobre diferentes autores deben verse como «piezas» que encajan en un «puzzle» conceptual que podría compararse

[191] Julius von Schlosser, *La literatura artística,* Madrid, Cátedra, 1976 (edición original, 1924).

con una *estructura*. En *El arte descentrado*[192], Sedlmayr sugiere que, aunque el arte debe considerarse como expresión de una época, el establecimiento de la relación del arte con el espíritu absoluto es un problema muy complejo. Esta complejidad, imposible de resolver, le llevará a afirmar que el arte es un síntoma de trastorno. También para Otto Pächt el problema central a elucidar es cómo se elabora la dialéctica entre lo particular y lo general (la obra de arte concreta y el espíritu absoluto), y en cómo se relaciona una creación artística con el pasado y el futuro. La clave para entender la peculiaridad de una obra estriba en su ascendencia y en su descendencia[193]. De nuevo, nos hallamos ante una concepción del arte como expresión autónoma.

3.2.2.1.4. El método histórico en fotografía

La larga tradición de la historiografía del arte, en su versión más historicista, ha marcado de forma decisiva la forma de trabajar de numerosos historiadores de la fotografía contemporáneos. La primera edición de la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall de 1937[194], con ocasión de una macroexposición histórica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, constituye uno de los primeros estudios del medio fotográfico desde una perspectiva histórica, en el que trata de agrupar la producción fotográfica de diferentes autores en escuelas y estilos. De este modo, por ejemplo, en el apartado de «la fotografía directa» Newhall sitúa la obra de fotógrafos como Lewis Hine o Ansel Adams, fotógrafos que poseen estilos e intereses personales manifiestamente muy diferentes.

Por otra parte, los estudios de historia de la fotografía que podríamos situar en el marco de una perspectiva análoga serían los de Otto Stelzer[195] y Aaron Scharf[196]. En ambos trabajos se examina con detenimiento la relación entre la fotografía y el desarrollo histórico del arte.

---

[192] Hans Sedlmayr, *El arte descentrado*, Barcelona, Labor, 1959 (edición original, 1948).

[193] Otto Pächt, *Historia del Arte y Metodología*, Madrid, Alianza, 1986 (edición original, 1977), pág. 47.

[194] Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (1.ª edición, 1937).

[195] Otto Stelzer, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (edición original, 1966).

[196] Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994 (edición original, 1968).

El historiador de la fotografía Bernardo Riego aborda el estudio de la fotografía del siglo XIX en España desde una perspectiva historiográfica, poniendo en relación el nuevo medio de expresión con el contexto cultural y científico del país[197]. La fotografía representó la aparición de un nuevo símbolo de la necesaria modernización que necesitaba el país, en sintonía con lo europeo. La recopilación de textos de intelectuales y fotógrafos presentados por Bernardo Riego muestra el nacimiento de «una nueva forma de escritura para el conocimiento científico»[198]. En definitiva, la fotografía debe estudiarse como «parte sustancial de la Cultura del siglo XIX y no un fenómeno aislado e independiente de los grandes debates que se produjeron desde los inicios de la sociedad liberal»[199]. Desde una perspectiva similar, Eduardo Rodríguez Merchán y Rafael Gómez Alonso abordan el estudio de la historia de la fotografía de prensa, tratando de mostrar cómo la fotografía de prensa no debe concebirse como simple documento informativo sino que «debe entenderse como parte de nuestro patrimonio histórico visual»[200].

El ensayo de Juan Antonio Ramírez *Medios de masas e historia del arte*[201] es uno de los trabajos más importantes en lo que respecta al intento por mostrar la mutua interdependencia entre las diferentes manifestaciones artísticas donde han de tener cabida los medios de comunicación de masas como el cartel, la fotografía, el cine, el cómic, etc. La obra de Ramírez plantea la necesidad de considerar la historia del arte en un marco más amplio, en relación con la historia de la cultura, pero también con la historia social y con la historia económica.

En este sentido, es destacable el complejo estudio de José Antonio Palao, *La profecía de la imagen-mundo*[202], que situa a la fotografía en la génesis del nacimiento del «paradigma informativo», que inaugura un nuevo régimen referencial. El planteamiento de Palao es difícilmente

---

[197] Bernardo Riego, *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural*, Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2000.

[198] Bernardo Riego, *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)*, Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2003, pág. 14.

[199] *Ibíd.*, pág. 17.

[200] Eduardo Rodríguez Merchán y Rafael Gómez Alonso, «Una historia de la fotografía en la prensa», en Diego Caballo Ardila, *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid, Editorial Universitas, 2003, pág. 88.

[201] Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976.

[202] José Antonio Palao, *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, 2004.

encasillable, ya que articula ideas de la hermenéutica filosófica, el psicoanálisis, la teoría de la imagen, la filosofía de la ciencia y la teoría de la información, reconstruyendo la historia de la mirada occidental a través del estudio de los sistemas de representación que han derivado en la constitución de la sociedad de la información.

Asimismo, la *Historia de la fotografía* de Lemagny y Rouillé[203] constituye uno de los intentos más serios de historiar la evolución del medio fotográfico, estableciendo relaciones con los campos del arte y de la cultura, y tratando de definir corrientes estéticas y estilos fotográficos. Este estudio se compone de análisis de periodos específicos, resultado del trabajo de numerosos investigadores que han colaborado en la obra, cuya profundización permanece todavía pendiente.

Finalmente, debemos destacar la obra *A New History of Photography* dirigida por Michel Frizot[204], considerada por algunos teóricos e historiadores de la fotografía como una aproximación innovadora que aparece en un momento en el que se ha producido una «crisis de historia». La originalidad de esta propuesta radica en relacionar la investigación histórica con las teorías de la fotografía, un aspecto descuidado frecuentemente. La historia de la fotografía de Frizot es fruto del trabajo de un grupo de autores que nos ofrecen una visión histórica de la evolución de la fotografía en la que los diferentes temas presentan enfoques diversos. Así pues, la compilación de textos de autores especialistas en diferentes materias ha sido muy bien acogida entre algunos especialistas. El historiador Daniel Girardin[205] destaca como aspectos positivos de la obra de Frizot el hecho de que la investigación es fruto de una reflexión colectiva, «basada en la idea de una verdadera cultura fotográfica», que se distancia de las aproximaciones tradicionales de la historia del arte. El historiador y galerista Joan Naranjo subraya que la obra de Frizot «rompe con la singularidad de haber sido realizada por un solo autor» que, además, incorpora el estudio de creadores de países olvidados «en la periferia de la historia fotográfica, como España». La importancia de esta obra, para Naranjo, radica en que «el discurso visual del citado manual es muy importante y se conjuga con los usos y las funciones de la fotografía»[206].

---

[203] Jean-Claude Lemagny y André Rouille (eds.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

[204] Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Colonia, Könnemann, 1998.

[205] Daniel Girardin, «Historias de la fotografía, historia de las fotografías», en Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2002.

[206] Joan Naranjo, «Reflexiones a disgusto», en Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2002, pág. 135.

3.2.2.2. La perspectiva sociológica

3.2.2.2.1. Antecedentes: Hauser y Francastel

Bajo la influencia del pensamiento de la Escuela de Viena, hacia 1950 aparecen una serie de textos que articulan una perspectiva de trabajo como reacción al formalismo y al estructuralismo dominantes: nos referimos a la historia social del arte, que consiste en el estudio del arte en relación con la sociedad en la que surgen estas manifestaciones artísticas.

La *Historia social de la literatura y el arte*[207] de Arnold Hauser consiste en una extensa exposición de la historia de todas las artes desde la era paleolítica hasta el mundo contemporáneo, con una clara influencia marxista en lo que respecta a la estrecha relación que establece entre manifestaciones artísticas, procesos sociales y la ideología. De este modo, el arte tiene una serie de funciones como ser expresión de poder, propaganda de ideas, instrumento de culto y de ocio, siendo el arte realizado por sí mismo algo muy poco frecuente en la historia. En *Introducción a la historia del arte*[208], Hauser centra su atención en el análisis de algunos problemas teóricos de la sociología del arte, como los conceptos de ideología o de arte popular, desarrollando un *relativismo cultural* cuando señala que el auge o declive de determinados estilos artísticos no dependen de leyes universales sino del gusto de cada época, cuestión que la sociología puede contribuir a entender. Sin embargo, la explicación sociológica tiene para Hauser limitaciones, es decir, el condicionamiento social es absoluto en todo arte, aunque no todo en el arte puede ser explicado socialmente. Los elementos formales y la vida del artista son dos parámetros que deben tenerse igualmente en cuenta a la hora de estudiar históricamente el arte. Nos hallamos, pues, ante una posición sociologista que trata de eludir el mecanicismo en su aplicación.

Las críticas más importantes al enfoque de Hauser se podrían sintetizar en dos: por un lado, su análisis parte del estudio de las sociedades en las que surgen las obras de arte y no al revés; por otro lado, su perspectiva de trabajo es, como ha señalado Gombrich, *macrosociológi-*

[207] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1982.
[208] Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1961 (edición original, 1958).

ca, lo que nos aleja de las condiciones más cercanas de la creación artística, aspectos propios de una microsociología, más pertinente para Gombrich.

Pierre Francastel es una de las figuras más relevantes de esta orientación epistemológica, influido por el pensamiento de Lukács y Mukarovsky entre otros intelectuales. A diferencia de Hauser, Francastel tratará de atender a las condiciones materiales de la obra de arte, huyendo de principios sociales generales que puedan ocultar la realidad del arte. Aunque su planteamiento participa de la idea general de que «el artista traduce mediante su lenguaje particular la visión del mundo de la sociedad en la que vive»[209], Francastel centrará su análisis en el estudio de lo visual, delimitando su campo del trabajo a las artes plásticas, afirmando que el signo artístico es de una naturaleza diferente al signo verbal. En este sentido, la sociología del arte habrá de atender, según Francastel, a la especificidad del lenguaje artístico y al estudio de los artistas. En sus estudios sobre el espacio figurativo, Francastel afirma que «el espacio y tiempo figurativos no remiten a estructuras del universo físico, sino a las estructuras de lo imaginario (...). El espacio y tiempo figurativo no reflejan el universo sino sus sociedades»[210].

La aportación fundamental de Francastel consiste, pues, en tamizar el radicalismo de la propuesta sociológica, llamando nuestra atención sobre la importancia que esta perspectiva tiene, sin perder de vista el análisis inmanente de la obra de arte, el estudio de sus estructuras internas y la especificidad de un lenguaje figurativo que diferencia las artes plásticas de otras artes.

La sociología del arte de orientación marxista está fuertemente influida por el materialismo dialéctico de Marx y Engels. La idea básica del pensamiento marxista se resume en la afirmación «no es la conciencia la que determina la vida sino la vida la que determina la conciencia»[211]. La cultura está, pues, determinada por las estructuras económicas, los modos de producción y el sistema de clases sociales dominantes. La cultura, en tanto que superestructura, constituye un reflejo de la realidad social. El estudio del arte estará guiado por tratar de desentrañar la estructura de fuerzas productivas. La crítica marxista encierra un proyecto político que no puede ser deslindado del análisis socioeconó-

---

[209] Ocampo y Peran, *op. cit.*, pág. 204.

[210] Pierre Francastel, «Valores sociopsicológicos del espacio-tiempo figurativo del Renacimiento», en *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975, pág. 96.

[211] Ocampo y Peran citan la obra de Karl Marx, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

mico. De este modo, el arte es considerado como *fuente de conocimiento* y como un modo para luchar contra la ideología burguesa dominante en la sociedad capitalista. El *realismo socialista* se convirtió en el instrumento cultural para vehicular esta lucha. Georg Lukács es uno de los pensadores marxistas más vinculados a la sociología del arte. Defensor del realismo en las artes, Lukács concibe el arte como reflejo, esto es, como mimesis de la realidad en la que la subjetividad del artista subraya una serie de momentos esenciales[212]. Otro de los pensadores a ubicar en esta corriente es Nicos Hadjinicolaou, autor que afirma que toda producción de imágenes es una *práctica ideológica*[213]. Este pensador señala que la ideología de la obra de arte no ha de ser buscada en su «contenido» sino sobre todo en su *forma o estilo.*

Por último, uno de los filósofos marxistas preocupados por el campo del arte de mayor relieve es Walter Benjamin. Su perspectiva de trabajo, situada en el marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Habermas, Marcuse, etc.), con una gran preocupación por las características sociales del arte en todas sus formas, posee un estilo muy personal, difícil de encasillar. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*[214] se ha convertido en uno de los ensayos de referencia para el estudio de la fotografía en la actualidad. Para Benjamin, la reproducción técnica produce una atrofia del «aura» de la obra de arte, es decir, «la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición». De este modo, la aparición de la fotografía ha provocado una profunda transformación de la concepción del propio arte, porque el valor de la obra de arte, su «autenticidad», se fundaba «en el ritual en el que adquirió su valor de uso primero y original». En la sociedad de masas, la reproducción técnica de las obras de arte fractura así su sentido original: el espectador deja de reconocer el «aura» de los objetos artísticos, que define como «aparición irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse». Así pues, la era de la reproductibilidad técnica ha producido una subversión del propio concepto de arte, en la medida en que ya no es posible reconocer la singularidad de los artefactos artísticos, al cuestionarse su valor de culto, en detrimento de su «valor de exhibición». Desde un punto de vista político, el surgimiento de la fotografía ha supuesto un cambio definitivo

[212] Entre sus principales obras, destacamos *Ensayos sobre el realismo,* Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965; *Estética,* 4 vols., Barcelona-México, Grijalbo, 1966; y *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1966.

[213] Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases,* México, Siglo XXI, 1974.

[214] Walter Benjamin, «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus, 1973 (edición original, 1936).

ESCUELA DE ARTES APLICADAS BIBLIOTECA

en la concepción del arte que, de una u otra forma, siempre se había relacionado con la magia, y el culto irracional. De este modo, la fotografía precipitó un cambio en la concepción del arte, transformado ahora en mercancía, hasta el punto de que resulta muy difícil reconocer en ella su «valor estrictamente artístico», como señala Benjamin recordando una reflexión de Bertolt Brecht[215].

La perspectiva sociológica en el estudio de la obra de arte ha conocido otros desarrollos en las últimas décadas de importancia considerable, en lo referente a la influencia del arte a la hora de fijar hábitos, ideas e instituciones sociales. Enrico Castelnuovo, en *Arte, industria y revolución*[216], ha aplicado esta metodología sociológica al estudio de la compleja *red de relaciones* entre artistas, críticos, coleccionistas, expertos, mercaderes, etc. El análisis de la *recepción del arte* por parte del público es otro de los aspectos que preocupa a la sociología del arte. En cierto sentido, podríamos afirmar que la sociología de la recepción ha estado muy influida por la *corriente fenomenológica,* una perspectiva de trabajo que debe ser tenida en cuenta en el panorama contemporáneo de estudios sobre teoría e historia del arte y de los medios audiovisuales.

3.2.2.2.2. La sociología de la fotografía

La perspectiva de trabajo sociológica ha conocido una serie de importantes desarrollos en su aplicación al estudio de la fotografía. Gisèle Freund en su trabajo *La fotografía como documento social,* de 1974, afirma que «el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución»[217]. De este modo Freund defiende la tesis de que toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística, desde una perspectiva de trabajo marcadamente sociológica.

De este modo, para Freund, el enfrentamiento entre la fotografía y la pintura se produjo en torno a la pregunta sobre si la fotografía podía

---

[215] Benjamin cita explícitamente el texto de Bertolt Brecht, «El proceso judicial de *La ópera de los Tres Centavos:* un experimento sociológico», recogido en *El compromiso en literatura y arte,* Barcelona, Península, 1984.

[216] Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución,* Barcelona, Península, 1988.

[217] Gisèle Freund, *La fotografía como documento social,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (edición original, 1974).

ser o no considerada como un arte. Gisèle Freund ha señalado que «la pretensión de que la fotografía es un arte se debió precisamente a los que la convirtieron en negocio»[218]. Así pues, «la pretensión de que la fotografía es un arte, es contemporánea de su aparición como mercancía»[219]. La fotografía tuvo una fuerte influencia sobre el arte, hasta el punto de que «lo aisló de sus patronos para entregarlo al anonimato del mercado y de su demanda»[220]. En este sentido, y como afirma Walter Benjamin, el plantemiento de Freund sintoniza perfectamente con la dialéctica materialista.

Pierre Bourdieu desarrolló una investigación muy interesante sobre la función social de la fotografía en Francia, a mediados de los años 60, por encargo de la empresa multinacional Kodak-Pathé. El análisis realizado por Bourdieu, *Un arte medio*[221], desarrollaba una investigación específica que pretendía conocer el sentido de la práctica fotográfica para las clases sociales populares, ya que es en los años 60 del pasado siglo XX cuando la fotografía se extiende a millones de ciudadanos en todo el mundo occidental. El trabajo de Bourdieu fijaba, pues, su atención en algo que en principio podía parecer trivial y cotidiano, perteneciente a la esfera individual más que a la social. Sin embargo, el estudio de Bourdieu demuestra que la actividad fotográfica aficionada tiene muy poco de improvisada o espontánea: incluso la fotografía más modesta es un reflejo del modo de entender la realidad de la sociedad en la que existe. El propio Bourdieu lo ha expresado así:

> (...) por la mediación del *ethos*, o interiorización de las regularidades objetivas y comunes, el grupo subordina esta práctica [de la fotografía] a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común de todo un grupo. (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...), es también descifrar el excedente de significa-

[218] Citado por Walter Benjamin, «Carta de París [2] Pintura y fotografía», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, págs. 78-79. Publicado originalmente en la revista *Das Wort*, en 1936.

[219] *Ibíd.*, pág. 79.

[220] Reseña del libro de «Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique* (París, La maison des Amis du Livre, 1936)», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, pág. 88.

[221] Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original, 1965).

ción que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico[222].

Entre las principales conclusiones del grupo de investigación coordinado por Bourdieu, podemos destacar las siguientes. En primer lugar, la fotografía es percibida por sus practicantes (los que hoy llamaríamos «aficionados» o «amateurs») como un *medio* que «satisface una función social superior» que no puede verse, en la mayoría de casos, como una finalidad en sí misma. En este sentido, la fotografía contribuye a cohesionar a los grupos humanos, es un testimonio de integración social y familiar. En segundo lugar, la fotografía puede ser considerada como un «arte medio», una práctica que cabe encuadrar, como señala Antoni Estradé[223], entre lo «vulgar» y lo «noble», una actividad que puede tener una dimensión estética, que dependerá con frecuencia de la subjetividad del espectador de esas imágenes. En tercer lugar, en lo que respecta al perfil social de los usuarios de la fotografía, en Francia en la década de los sesenta, podemos destacar que se trata de personas de sexo masculino, de clase media, que viven en ciudades de tamaño mediano, que tienen una formación media (enseñanza secundaria) y de edad mediana (entre los treinta y cuarenta y cinco años). Todo ello permite caracterizar a la fotografía como un «arte medio», con todas las connotaciones que ello implica[224].

En el seno de esta misma orientación sociológica podemos ubicar el pequeño ensayo de Walter Benjamin, «Breve historia de la fotografía»[225] de 1931, en el que se hace un examen del impacto de la fotografía en el mundo de la pintura, relacionando el dispositivo fotográfico con la estructura social existente en Francia e Inglaterra hacia 1840. Para Benjamin, la aparición de la técnica de reproducción de las obras de arte, representada por la aparición de la fotografía, debe ser entendida incluso como «una crisis de la percepción misma»[226], es decir, como el nacimiento de una nueva manera de entender la realidad, íntimamen-

[222] *Ibíd.*, pág. 44.

[223] Antoni Estradé, «La fotografía retratada. Pierre Bourdieu y la captura de lo social», introducción a la obra de Bourdieu *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, ibíd.*, pág. 28.

[224] Esta síntesis del análisis de Bourdieu ha sido realizada por Maria Soler Campillo, *op. cit.*, pág. 562.

[225] Walter Benjamin, «Breve historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original, 1931).

[226] Walter Benjamin, «Sobre algunos temas de Baudelaire (XI)», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 147. Publicado originalmente en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, en 1940.

te ligada al desarrollo de la nueva sociedad industrial capitalista, una sociedad urbana, tecnificada, en la que el espacio del ocio y del entretenimiento, y de la cultura en general, no escapa a la aplicación de la lógica de la organización industrial, en lo que respecta a los sistemas de producción, explotación y distribución.

Cabe destacar el estudio de Juan Naranjo[227] sobre la interrelación entre fotografía y antropología. A través de una rigurosa selección de textos de antropólogos, historiadores, naturalistas, críticos, fotógrafos y teóricos, este historiador muestra cómo la fotografía ha sido un instrumento esencial para el estudio y categorización de otras culturas, y cómo a lo largo de la historia, el carácter ambivalente de la fotografía que, al mismo tiempo, documenta y distorsiona los hechos representados, ha jugado un papel determinante en el análisis antropológico.

En las últimas décadas, se ha estado imponiendo en el mundo académico universitario anglosajón una corriente analítica, conocida como «estudios culturales», que acoge una gran variedad de estudios sobre los productos de la sociedad de masas. Se trata de trabajos que atienden a cuestiones como la representación de la mujer, la representación de la masculinidad, de la raza, de las minorías sociales, de la homosexualidad, etc., en los que se puede reconocer un planteamiento muy próximo a las perspectivas de carácter sociológico[228].

En definitiva, las perspectivas histórica y sociológica que acabamos de examinar no tienen porqué resultar excluyentes de otros enfoques metodológicos. Sin duda alguna, dada la naturaleza histórica y social de la fotografía, es lógico que el análisis de las condiciones históricas, sociales y culturales de la producción, distribución y recepción del texto fotográfico sean de gran utilidad para cualquier tipo de análisis.

3.2.3. *El estudio del canal: la perspectiva tecnológica*

Otra opción al análisis del texto fotográfico es la aproximación desde la perspectiva del dispositivo técnico, lo que se correspondería con el estudio de la tecnología fotográfica y de su evolución histórica. Ello supone prestar atención al canal de comunicación, siguiendo el esquema de Laswell antes expuesto.

---

[227] Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

[228] Véase el excelente estudio de Imanol Zumalde, *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón postestructuralista*, Bilbao, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2006.

El estudio de las técnicas de trabajo de los fotógrafos constituye una fuente de conocimiento de la historia de la fotografía. Algunos estudios historiográficos de la fotografía siguen parcialmente esta perspectiva de trabajo como el de Petr Tausk[229], *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico,* o la *Historia de la fotografía* de Marie-Loup Sougez[230].

La utilización de ciertas técnicas fotográficas determina la factura final del texto fotográfico. No es posible analizar, por ejemplo, la producción fotográfica de Chris Killip[231], cuando realiza reportajes sociales de la Gran Bretaña thacherista, sin tener en cuenta que muchas de esas fotografías están realizadas con cámara de gran formato, lo que implica un fuerte trabajo previo de planificación que se contrapone a los principios habituales del reportaje social fotográfico, en el que hay una búsqueda del «instante decisivo», en palabras de Cartier-Bresson. Del mismo modo, no se puede entender el trabajo de Cristina García Rodero[232], fotógrafa española que ha sabido captar escenas muy singulares en los pueblos más recónditos de nuestro país, sin la utilización de cámaras de paso universal y cámaras de visión directa, mucho más ligeras y fáciles de camuflar para poder captar situaciones surrealistas. Este razonamiento es aplicable igualmente a la elección del soporte fotográfico, en lo que respecta a la utilización del blanco y negro o del color, el uso de una película fotoquímica o del soporte digital, o el formato de reproducción (la fotografía en un catálogo, en la pared de una exposición, en gran formato, en una marquesina de una parada de autobús, en una valla publicitaria, etc.), que también condiciona la técnica elegida por el fotógrafo y el juicio analítico que vayamos a desplegar. En este sentido, cabe señalar que este tipo de consideraciones sobre el canal fotográfico merecen ser consideradas.

3.2.4. *El estudio inmanente del texto audiovisual*

Otras perspectivas tratan de explicar el significado de la obra de arte o del texto audiovisual a través del estudio de la materialidad de la obra a analizar. Nos hallamos ante una serie de perspectivas de trabajo

[229] Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (edición original, 1977).

[230] Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 1994 (edición original, 1981).

[231] Chris Killip, *In Flagrante/Chris Killip with an essay by John Berger & Sylvia Grant,* London, Secker & Warburg, 1988.

[232] Cristina García Rodero, *España oculta,* Barcelona, Lunwerg, 1989.

que prestan atención a la configuración de la propia obra artística o del producto cultural analizado.

3.2.4.1. Antecedentes: el formalismo de Wölfflin

Wölfflin señala que el conocimiento el entorno del arte, de la estructura social y espiritual de la época es fundamental para comprenderlo, aunque no se puede olvidar que el arte tiene una evolución y una vida que le es propia, que el análisis de la forma nos revelará[233]. La *forma* se constituye así en un elemento que permite expresar los cambios de mentalidad y sensibilidad de cada época. En la evolución de las formas a través de la historia, las formas artísticas estarán sujetas a una serie de leyes universales y generales que determinan los *cambios de estilo*. El *concepto de estilo* constituye uno de los núcleos conceptuales más importantes del pensamiento de Wölfflin. De este modo, el estilo posee tres vertientes bien diferenciadas: en primer lugar, una componente individual —el estilo personal—; en segundo lugar, una componente nacional —un área geográfica que remite a la idea de escuela—; finalmente, una componente de época —el periodo histórico que, en cierto sentido, crea unas determinaciones culturales. Otro elemento interesante del planteamiento de este autor es el sentido relativista del concepto de estilo: de este modo, el barroco no puede verse como una decadencia del clasicismo sino como una nueva manera de concebir la representación.

La sistematización wölffliniana gira en torno a la elaboración de cinco pares de conceptos: la evolución de lo lineal a lo pictórico; la evolución de lo superficial a lo profundo; la evolución de la forma cerrada a la forma abierta; la evolución de lo múltiple a lo unitario y, finalmente, la evolución de claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos[234]. Se trata de una serie de principios universales que explican cómo en todos los estilos existe una evolución no en un sentido teleológico, es decir, todo estilo tiene un periodo clásico y un periodo barroco[235]. Esta concepción de Wölfflin ha sido muy criticada por la historiografía del arte por cuanto supone un reduccionismo que contradice el relativismo que pretende poner en práctica. Con todo, se trata de

---

[233] Heinrich Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Barcelona, Península, 1988 (edición original, 1941), pág. 11.

[234] Ocampo y Peran, *op. cit.,* pág. 71.

[235] Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte,* ed. cit., pág. 33.

una aproximación al problema del estilo, la historia del arte como historia de los estilos, que resulta muy sugerente hoy en día, y que será matizada por otros autores formalistas.

En el campo de estudios sobre la imagen fotográfica es poco habitual encontrar investigaciones que hayan adoptado un punto de vista estrictamente formalista. Como hemos señalado anteriormente, la tarea de determinación de estilos, conjugada con el análisis de sus elementos formales, es un trabajo que está todavía por realizar. No obstante, el análisis histórico de la fotografía de Lemagny y Rouillé[236] es un intento muy serio por tratar de ir más allá de la mera acumulación de datos biográficos de los fotógrafos y de la cadena de invenciones técnicas, al plantear la necesidad de acotar más rigurosamente el estudio histórico de la fotografía en diferentes periodos que diversos especialistas desarrollan.

3.2.4.2. Las aproximaciones psicológicas

3.2.4.2.1. La psicología del estilo

A lo largo del siglo XIX, la psicología va a ir configurándose como una disciplina científica de gran impacto en el conjunto de las ciencias humanas. La teoría de arte será perfectamente permeable a las aportaciones de la psicología. La filosofía kantiana, además de alentar el desarrollo del formalismo como corriente metodológica, es en parte responsable del desarrollo de la interpretación psicológica en el campo del arte, a través del debate en torno a las relaciones sujeto-objeto, fundamental en la constitución de la estética trascendental. La interacción y entrecruzamiento de enfoques (formalista, historicista e idealista —con un énfasis en el concepto de cultura) debe ser completada con un examen atento a este nuevo enfoque psicologista que tuvo diferentes desarrollos, y que aquí vamos a simplificar enormemente.

Uno de los conceptos más empleados por distintos estudiosos del arte a finales del XIX es la noción de *Einfühlung*, palabra que podríamos traducir como «empatía, endopatía o proyección sentimental»[237]. El desarrollo más notable de la teoría de la *Einfühlung* hay que buscarlo de manera especial en la obra de Wilhelm Worringer, que entiende la

[236] Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (eds.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

[237] Ocampo y Peran, *op. cit.*, pág. 39.

Einfühlung como desencadenante psicológico básico para la configuración y percepción del estilo artístico. La *psicología del estilo* es el medio que puede servir para comprender la voluntad y las motivaciones históricas que subyacen a la creación artística, revelándonos los valores formales como expresión de valores internos[238]. La evolución de las formas artísticas guarda una estrecha relación con los cambios en la voluntad artística que, a su vez, son una expresión de la evolución psicoespiritual de la humanidad. En *Abstraktion und Einfühlung*[239], Worringer distingue entre la tendencia a la *proyección sentimental* que da lugar a un estilo resuelto en lo natural frente a la tendencia o *afán de abstracción*, consecuencia del gusto por lo inorgánico, como dos esquemas diferentes de creación que son explicados desde la psicología del estilo. El estilo es consecuencia de la relación dialéctica entre cosmovisión, psiquismo y voluntad de forma. La Abstracción y la *Einfühlung* son, de este modo, planteados como dos polos de la sensibilidad artística de la humanidad, dos esquemas de creación diferenciados. Son, en definitiva, dos categorías conceptuales que le permiten entrar a analizar problemas como el tránsito del estilo dórico al jónico en el mundo griego, la caracterización de la abstracción primitiva o de la abstracción oriental, el arte antiguo cristiano y el gótico, etc.

3.2.4.2.2. La psicología de la forma

El análisis de la percepción se convierte, desde la segunda mitad del siglo XIX, en uno de los temas más relacionados con el problema de la definición del arte. El *asociacionismo* (teoría de origen empirista) entendía la percepción como una simple suma de elementos dispares hasta alcanzar, en el proceso de aprendizaje, la asociación de sensaciones e imágenes, un proceso generalmente concebido como algo pasivo. Por el contrario, la *Teoría de la Gestalt* (traducible por Forma, Estructura o Configuración) entiende estas asociaciones como elaboraciones activas, oponiéndose frontalmente a las teorías asociacionistas. La percepción consistirá, pues, en la captación a través de una exploración activa de las características estructurales básicas del objeto percibido, donde la idea de totalidad no resulta identificable con la suma de las

[238] Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Losada, 1973 (edición original, 1911). Citado por Ocampo y Peran.

[239] Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (edición original, 1908).

partes. La cognición, tradicionalmente separada de la percepción, será considerada como un proceso que participa igualmente en ésta. La idea de la percepción como actividad y la afirmación de la existencia de una organización innata de los organismos son dos elaboraciones de la filosofía kantiana muy influyentes en la *Gestaltheorie*. La misma idea de actividad está sugerida en la propia teoría de la *Einfühlung*. De este modo, la teoría de la Gestalt viene a formular una teoría de la percepción que significa una síntesis de la investigación empírica (donde es clave el aprendizaje, como en los estudios de Fechner o Wundt) y del racionalismo innatista (donde este aprendizaje es concebido sobre unas estructuras innatas).

Ehrenfels es el investigador que realiza las primeras formulaciones de la teoría de la Gestalt en su obra *Über Gestaltqualitäten* («Acerca de la cualidades de la configuración») de 1890. Ehrenfels explica cómo entiende la percepción, en tanto proceso unitario y gestáltico, estableciendo un símil con la música. Este autor señala que una melodía no se puede explicar solamente por sus notas o tonos ya que haciendo una transposición de tonos la melodía se conserva; lo que, de hecho, constituye la música es su Gestalt, la estructura típica de su secuencia tonal. De este modo, la melodía le sirvió para describir los procesos psíquicos, entre ellos la percepción y el aprendizaje, inexplicables desde sus elementos básicos (como suma de sensaciones y representaciones mentales), sino más bien aprehensibles solamente desde la estructura de las sensaciones, a partir de su Gestalt[240]. Así pues, el sujeto percibe una totalidad estructurada.

El mecanismo que garantiza en la percepción una correspondencia entre estímulos sensoriales y la estructura visible del mundo es el *isomorfismo*. Wertheimer señala otro principio clave de la percepción, lo que él llama «la ley de la buena forma» o «la ley de simplicidad» que señala que toda percepción tiende a desvelar la estructura u organización lo más sencilla posible. La teoría de la Gestalt realizará un estudio laborioso de las reglas que determinan la percepción visual, de importantes consecuencias para el campo de estudios sobre arte. En la percepción de todo objeto, el sujeto perceptor reconoce lo que Köhler llamó «cualidad terciaria» en el propio objeto[241]: de este modo, cuando

[240] Véase la exposición de esta teoría en el texto de Martin Schuster y Horst Beisl, *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte*, Barcelona, Blume, 1982 (edición original, 1978).

[241] W. Köhler, *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.

se trate de la percepción de la obra de arte, el valor artístico habrá que buscarlo no en la proyección sentimental del espectador sino en la *propia estructura formal* de la obra que es la que provoca determinadas percepciones del espectador.

La teoría de la gestalt ha elaborado una serie de reglas que explican la percepción visual. La ley de la figura y fondo es una de las más importantes, suscitada a partir del análisis de figuras ambiguas. La distinción de figuras sobre fondos perceptivos descansa en la concepción general de la percepción como proceso selectivo. Una figura se distingue de un fondo debido a una serie de factores: a la intensidad de luz y sus diferencias de brillo que establecen la distinción entre objetos y superficies (contraste); por la simplicidad de la forma del objeto (ley de simplicidad); cuando el objeto percibido pertenece al campo de experiencias del observador (ley de la experiencia); y finalmente, debido a que las formas se distinguen mejor, por ejemplo, que los colores. Así pues, para la Gestalt toda percepción es una unidad, una totalidad organizada, de tal manera que la alteración o modificación de uno de sus componentes afecta a todo el conjunto. Todos los elementos se perciben como totalidades coherentes, completas y simétricas, aún cuando falte una parte de ellos (ley de la forma completa). Mentalmente los complementamos hasta que alcanzan la buena forma, es decir, la percepción tiende a completar aquellos elementos que permiten dar definición, simetría, regularidad, unificación y forma a los estímulos que recibimos.

Rudolf Arnheim es uno de los investigadores formados en las ideas de la Gestalt que más estudios ha producido sobre teoría e historia del arte y de los medios de comunicación de masas. Frente a la propuesta de Worringer que distinguía unos estilos psicológicos hacia la figuración y la abstracción en la historia del arte, Arnheim señala la falsedad de esta oposición: el arte naturalista y el arte abstracto son «los dos extremos de una escala en la que todos los posibles estilos artísticos pueden disponerse en una secuencia que lleve de la forma geométrica pura al realismo extremo, pasando por todos los grados de abstracción»[242]. La composición es para Arnheim el elemento portador del significado de la obra de arte, dejando al margen la oposición entre forma y contenido. En su obra más conocida *Arte y percepción visual*[243], Arnheim realiza una exposición de las principales categorías vi-

[242] Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 45. Citado por Ocampo y Peran, *op. cit.*, págs. 168-169.

[243] Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979 (edición original, 1957).

suales para la composición: equilibrio, contorno, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión. La configuración de la obra de arte posee una serie de cualidades expresivas que explican la atracción universal del arte, por encima de las diferencias temporales.

No obstante, el problema principal de la teoría gestáltica del arte se hace patente cuando Arnheim trata de explicar los cambios estilísticos a lo largo de la historia, por ejemplo cuando se enfrenta al problema del nacimiento de la perspectiva central renacentista. Los factores que justifican su desarrollo son la concepción ordenada de la condición humana, el espíritu científico de la época, el antropocentrismo y el interés por la reproducción mecánica, una serie de circunstancias que son exteriores a la fenomenología de la percepción visual.

Otra pensadora que podemos situar en esta escuela es la diseñadora Dondis A. Dondis, autora de un texto igualmente muy popular, *La sintaxis de la imagen*[244], cuyo planteamiento es compatible con la teoría de Arnheim. El estilo es entendido como una síntesis donde «se conjugan una serie de claves visuales reconocibles que, en conjunto, abarcan la obra de muchos artistas, además de un periodo»[245].

El problema principal de la teoría de la Gestalt no es otro que el papel que concede a la psicología individual, por un lado, y a la determinación cultural de la percepción visual, por otro. Las críticas de Piaget o Gombrich no se harán esperar. Piaget criticará a la Gestalt que subordine los mecanismos de la inteligencia a las estructuras perceptivas[246]. Gombrich subraya, por su parte, la importancia de la apertura que produce la individualidad en la percepción visual, es decir, la intencionalidad que encierra toda percepción —ninguna mirada es inocente—, además del papel del punto de vista histórico para determinar los modos de ver.

Así pues, la teoría de la Gestalt es muy importante para el análisis interno de los estilos artísticos. En este recorrido que estamos realizando a través de diferentes escuelas de pensamiento que parten de un enfoque psicologista en el estudio de la obra de arte, histórica y teóricamente, nos queda por tratar una última escuela, cuya vigencia, como en el caso anterior, llega hasta nuestros días: nos referimos al método y a la teoría psicoanalítica.

---

[244] A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985 (edición original, 1973).

[245] *Ibíd.*, pág. 150.

[246] Jean Piaget, *Psicología de la inteligencia*, Buenos Aires, Psique, 1977.

3.2.4.2.3. El psicoanálisis

Hoy sabemos que la obra de Sigmund Freud ha sido una de las más influyentes en la cultura contemporámea. Muchos textos de Freud tratan de explicar el proceso artístico mediante el método psicoanalítico a través del análisis de la figura del artista, por un lado, y también analizando el arte como un proceso de simbolización, por otro. El individuo y la cultura comparten, de este modo, unas estructuras comunes en las que se manifiesta el *inconsciente*. El arte, como otra serie de manifestaciones culturales, constituye una liberación de las fantasías de los artistas y un modo para «domesticar los fantasmas, (...) como un sucedáneo de la cura psicoanalítica»[247]. Los contenidos, las formas plásticas o el estilo de la obra de arte proceden de una misma fuente insconsciente.

Este planteamiento general fue aplicado por Freud al estudio de autores como Leonardo, Miguel Ángel o Goethe. En estos casos, el punto de partida radica en la consideración de la vida del artista como nivel en el que se gesta la obra de arte. La producción de la obra de arte es fruto de una *sublimación,* proceso que consiste en una derivación de la pulsión sexual hacia objetivos no sexuales. El análisis de la personalidad del artista es, pues, un elemento clave para comprender el arte, como sucedía igualmente con la orientación *biográfica*, si bien, en este caso, la elaboración teórica y la capacidad analítica son mucho más sofisticadas, con un marcado carácter desmitificador. Como ha señalado Kofman, «la *estructura narcisista* se nos aparece como la clave de la actividad artística, caracteriza el psiquismo del artista y del aficionado al arte»[248]. Este narcicismo representa asimismo una búsqueda de la inmortalidad. De este modo, Freud cree que el origen del arte se halla en el *psiquismo* del artista, una aproximación al arte de orientación biográfica que se propone desmitificadora.

Los principales seguidores del planteamiento freudiano podrían ser agrupados en dos corrientes claramente diferenciadas: por una parte, aquellos estudios que profundizan en el *análisis biográfico desde el corpus psicoanalítico,* llegando con frecuencia a confundir obra artística y enfermedad mental, cuya raíz se encuentra embrionariamente en los

---

[247] Ocampo y Peran, *op. cit.,* pág. 180.

[248] Sara Kofman, *El nacimiento del arte, una interpretación de la estética freudiana,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 143.

trabajos del propio Freud[249]; por otra parte, los estudios que situan como punto de partida la *consideración de la obra de arte como producción simbólica* comparable a los sueños, en los que se expresan los contenidos inconscientes de la cultura (al igual que en los mitos, el folclore, la literatura, etc.).

La teoría del arte implícita en el psicoanálisis freudiano apunta a una de las claves fundamentales para la comprensión del arte: cuando Freud señala que los sueños están hechos de representaciones visuales y no de palabras, es decir, cuando Freud asimila el sueño a una escritura no fonética, está subrayando que el sueño, como el arte, no se refiere al logos sino que pertenece a otra lógica (la del inconsciente) cuyas reglas son diferentes. El *arte,* como el sueño, no es ninguna traducción de otro lenguaje sino que es un texto originario, cuyas estructuras deben analizarse de forma autónoma, plagadas de *símbolos* que serán descifrados a través del proceso analítico. En este sentido, como ha señalado Gombrich[250], los escritos de Freud han sido muy influyentes en el desarrollo de la iconología, más si tenemos en cuenta que *lo simbólico* para Freud no sólo se refiere a los contenidos sino también a la *forma* y el *estilo.*

Entre los principales seguidores del método psicoanalítico, destaca Carl Gustav Jung, quien otorga una mayor relevancia al *proceso de simbolización* y a la *pervivencia* de dichos símbolos en la mente del ser humano, a través de estructuras atemporales que Jung denomina arquetipos. Estos arquetipos constituyen los contenidos de un *inconsciente colectivo* cuyo origen es innato y no consecuencia de un aprendizaje.

3.2.4.2.4. La fotografía y la perspectiva psicológica

A lo largo de estas páginas hemos ido examinando los principales fundamentos y orientaciones de la aproximación al estudio del arte desde el campo de la psicología. Muchos de los conceptos desarrollados por la psicología de la Gestalt o por el psicoanálisis, forman hoy parte del vocabulario del crítico de arte y del crítico de fotografías. Precisamente, el propio Rudolf Arnheim tiene un estudio titulado «Sobre

[249] Jean-François Lyotard, «La aproximación psicoanalítica», en *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales,* Madrid, Tecnos/Unesco, 1982, pág. 206. Citado por Ocampo y Peran, *op. cit.,* pág. 185.

[250] Ernst Gombrich, *Freud y la Psicología del Arte,* Barcelona, Seix Barral, 1971.

la naturaleza de la fotografía»[251], en el que trata de deconstruir la noción de realismo, generalmente asociada a la representación fotográfica. Para Arnheim, la fotografía como medio de expresión se define no sólo por su carácter de técnica de registro mecánico sino también, y sobre todo, por el hecho de que suministra al espectador un tipo de experiencia que depende del hecho de que se asuma su origen mecánico. Es decir, la naturaleza fotográfica no depende de ella misma sino de la actitud del espectador que tiende a identificarla como producto directo de la realidad.

La teoría de «lo radical fotográfico» de Jesús González Requena podría ser encuadrada en el contexto de las aproximaciones psicoanalíticas, de corte postlacaniano, en el estudio de la fotografía. Para este autor, en «lo radical fotográfico» del cine y de la televisión contemporáneos se expresa el horror y lo siniestro. El propio González Requena pone en relación «lo radical fotográfico» con el *punctum* barthesiano, ya que lo define como «lo que se resiste a ser entendido y a ser reconocido», «lo que en la fotografía escapa al orden semiótico y al orden imaginario: lo que hace de ella huella de lo real»[252]. La presencia de lo radical fotográfico, «lo fo/cinema/tográfico», como explica González Requena, apela al uso espectacular de la imagen en los discursos audiovisuales actuales, «semánticamente vacío y visualmente pornográfico», y que «se impone cada vez más autónomo de todo orden discursivo».

Asimismo, podemos destacar una serie de artículos en los que se profundiza en el análisis de lo simbólico (Victor Burgin)[253], el placer de la mirada (Carole S. Vance)[254] o la representación fotográfica del cuerpo (Silvia Kolbowski)[255]. Algunos textos teóricos de Rosalind Krauss

---

[251] Rudolf Arnheim, «À propos de la nature de la photographie», en *De la photographie. Antologie,* Lieja, Arts de Difusion, 1982.

[252] Jesús González Requena, «La fotografía, el cine, lo siniestro», *Archivos de la Filmoteca,* núm. 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre de 1990-febrero de 1991, págs. 6-13. Véase también Jesús González Requena, «Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro», *Trama & Fondo,* núm. 4, Madrid, 1998, págs. 7-32.

[253] Victor Burgin, «Photography, Phantasy, Function», en *Thinking Photography,* Londres, The MacMillan Press Ltd, 1983. Véase también la adopción de esta perspectiva psicoanalítica en el análisis de la fotografía de Newton *Autorretrato con esposa June y modelos* (de 1981) en Victor Burgin, «Espacio perverso (de 1991)», en *Ensayos,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[254] Carole S. Vance, «The Pleasures of Looking. The Attorney General's Commission on Pornography versus Visual Images», en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography,* Londres, Bay Press, 1990.

[255] Silvia Kolbowski, «Playing with Dolls», en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography,* Londres, Bay Press, 1990.

como «El impresionismo: el narcisismo de la luz», «Fotografía y surrealismo» o «Corpus delicti» se podrían inscribir en esta perspectiva psicoanalítica[256]. Por otra parte, no es nada extraño encontrar textos en numerosos catálogos sobre artistas y fotógrafos diferentes en los que se esboza (puesto que en los catálogos no hay espacio para una mayor profundización) una interpretación de los símbolos de la obra fotográfica, o se recurre a ciertos hechos de la vida del autor para explicar «psicoanalíticamente» la imagen fotográfica. A pesar de todo esto, creemos que el examen que estamos realizando acerca de las diferentes metodologías existentes en el campo de la historia del arte, aunque han tenido una escasa repercusión en el estudio de la fotografía, son fundamentales para sentar unas bases rigurosas para futuros trabajos teóricos e históricos sobre la imagen fotográfica.

3.2.4.3. La perspectiva iconológica

3.2.4.3.1. Warburg, Panofsky y Gombrich: el método iconológico

El «padre» del método iconológico fue Aby Warburg, en opinión de estudiosos como Panofsky o Gombrich. La tesis principal de trabajo se basaba en la creencia de que el arte es un indicador fidedigno del talante psicológico de una época. Sus estudios, por ejemplo, sobre el arte florentino le llevaron a analizar casos concretos, sin excesiva amplitud, en los que resultaba fundamental la reconstrucción del medio original en el que son concebidas las obras de arte. Esta reconstrucción se debía realizar mediante la ayuda de múltiples documentos y el concurso de diversos instrumentos de trabajo. A este método, Warburg lo llamará el «método iconológico». La iconología significa para él una interacción de forma y contenido, sin renunciar a la idea de que el estilo es un síntoma de la mentalidad de una época. El proceso de simbolización es un elemento importante de su concepción de la cultura y el arte, especialmente el problema de la pervivencia de los símbolos a través de la historia de la cultura. Parece existir una coincidencia notable entre la teoría de los arquetipos de Jung y estos símbolos que Warburg entendía como universales. Entre otras, cabe destacar su concepción de la historia de la humanidad como una permanente lucha

[256] Textos recogidos en Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

entre tendencias irracionales y otras racionales, es decir, Warburg afirma la coexistencia de diferentes estilos, a veces contradictorios, en las diferentes épocas de la historia del arte, lo que contradice las nociones de *Zeitgeist* (espíritu del tiempo) o de *Weltanschauung* (visión de mundo). La concepción histórica de Warburg es, pues, dialéctica y no lineal.

Sin duda alguna, Erwin Panofsky es la figura más relevante de la orientación iconológica. Su obra *La perspectiva como forma simbólica*[257], originalmente publicada en 1927, plantea que el desarrollo de la *perspectiva renacentista* constituye un modo de representación espacial que es fruto de una determinada concepción del mundo, que revela un particular contenido espiritual de una época, que no expresa ninguna realidad objetiva. Una de las principales tesis de Panofsky es el relativismo cultural. De este modo, en lugar de la existencia de estructuras visuales objetivas, Panofsky habla de particulares construcciones realizadas por cada cultura que se corresponden con determinadas concepciones del mundo. En «Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte»[258], Panofsky expone su metodología de trabajo: en primer lugar, es necesario desplegar una descripción preiconográfica que corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos, y para la cual es inevitable aplicar como principio correctivo la historia del estilo; en segundo lugar, se debe iniciar un análisis iconográfico, consistente en la identificación de imágenes, historias y alegorías, lo que nos lleva a considerar el análisis iconográfico como un método descriptivo para clasificar, describir e identificar imágenes; por último, en tercer lugar, Panofsky sitúa el análisis iconológico como verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, consistente en la elucidación de la significación intrínseca y de los contenidos de la imagen. Así pues, mientras que el análisis iconográfico es descriptivo, el análisis iconológico tiene un carácter interpretativo.

Gombrich pasa por ser uno de los historiadores y teóricos del arte más significativos en la actualidad. Su pensamiento es fruto del resultado del entrecruzamiento de diferentes orientaciones: por un lado, la iconología que le lleva a concebir la historia del arte como una disciplina de interpretación de los símbolos presentes en el arte; en segundo lugar, la influencia del psicoanálisis es detectable en su interés por

---

[257] Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1978 (edición original, 1927).

[258] Erwin Panofsky, «Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983 (edición original, 1955).

el análisis de lo simbólico en el campo del arte; en tercer lugar, Gombrich acepta algunos postulados de la Gestalt en su análisis de los procesos perceptivos del arte, aunque concede igualmente importancia a la experiencia y a los condicionantes culturales del público a la hora de valorar la obra de arte. Precisamente, el concepto de símbolo constituye un nexo entre la iconología y el psicoanálisis. Para Gombrich, la iconología es una disciplina de contenidos y no de formas, afirmando que las formas pueden ser en sí mismas símbolos. También es relevante su concepción del trabajo histórico del arte como una tarea en la que hay una inevitable proyección de significaciones que proceden del propio investigador[259]. Por ello, Gombrich señala que el trabajo de documentación histórica es fundamental para evitar una inconsistencia de planteamientos e hipótesis de trabajo. En definitiva, la perspectiva de trabajo de Gombrich se caracteriza por un gran *eclecticismo*.

Por lo que respecta a su concepción del arte, Gombrich afirma que cuando nos enfrentamos a una obra de arte aplicamos una serie de esquemas establecidos y conocidos, esquemas que sufren una modificación si no coinciden con las características de la obra de arte. Esta tesis será ampliamente desarrollada por Gombrich en uno de sus estudios más conocidos, *Arte e Ilusión*[260]. Asimismo, los propios artistas parten de sus ideas o conceptos sobre las cosas en el proceso de creación artística. En este sentido, todo arte es conceptual, es decir, el criterio de valor de la obra de arte no descansa en su grado de figuración sino en el grado de eficacia respecto al contexto cultural efectivo. De este modo, la obra de arte es para Gombrich como una pantalla en la que proyectamos ciertos contenidos. La comprensión de una imagen es un acto de interpretación. De ahí la importancia que confiere al hecho de que nuestro mirar está siempre condicionado, como desarrolla en su estudio *La imagen y el ojo*[261]. El análisis del problema de la interpretación ha sido objeto de preocupación de la corriente fenomenológica, especialmente de la hermenéutica. La mayoría de las tesis que Gombrich defiende conducen a un *relativismo cultural*, una posición epistemológica compartida por gran parte de la comunidad científica actual. Su posición teórica ha influido, de un modo muy significativo, en el panorama actual de estudios sobre la historia del arte, pero también en los campos de la teoría e historia del cine y de la fotografía.

---

[259] Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 214.

[260] Ernst Gombrich, *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

[261] Ernst Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1987.

3.2.4.3.2. El análisis iconológico de la fotografía

Pepe Baeza propone un modelo de lectura de fotografías de prensa inspirado directamente en el método iconológico de Erwin Panofsky en su estudio *Por una función crítica de la fotografía de prensa*[262]. Para Baeza, más que preguntar «¿qué significa esta imagen?», debemos interrogarnos «sobre qué hay en una imagen determinada que nos permita leerla de tal o cual forma»[263], una formulación que define como análisis fenomenológico, que sería complementario al estudio del uso de la fotografía y de su contexto. Asimismo, advierte contra la existencia de potentes modelos de análisis de imágenes, de grandes ambiciones en sus planteamientos, y pocos resultados en su aplicación. Para Baeza, la iconología es un método que permite abordar el análisis de los «procedimientos retóricos y de los símbolos». Su modelo de análisis sigue fielmente la propuesta de Panofsky. En primer lugar, se debe estudiar la *significación primaria o natural,* nivel *denotativo* de la imagen en terminología de Roland Barthes, que a su vez se divide en *significación fáctica* (identificación de formas puras como línea, color, de objetos, animales, seres humanos, etc.) y *significación expresiva* (identificación de acontecimientos, posturas, gestos, atmósferas y relaciones mutuas, en definitiva, el «universo de los motivos artísticos»), que debe relacionarse con nuestro conocimiento y experiencias previas sobre el estilo y el tema que presenta la imagen estudiada. En segundo lugar, se analiza la *iconografía* de la imagen, el nivel de *significación secundaria o convencional,* mediante el estudio de los motivos artísticos y sus combinaciones (composición), temas y conceptos expresados, definidos como «historias y alegorías», que debe ponerse en relación con la historia de los tipos, es decir, con las referencias literarias, las tradiciones culturales, etc. Finalmente, el modelo de análisis se completa con el estudio de la *significación intrínseca o contenido,* o *análisis iconológico,* que pone en contacto la obra analizada con los principios subyacentes como la mentalidad de una época, de una nación, clase social, sistemas de creencias religiosas o filosóficas, etc., que explican la elección y presentación de los motivos.

---

[262] Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa,* Barcelona, Gustavo Gili, 2001, págs. 157-173.

[263] *Ibíd.*, pág. 159.

Baeza aplica esta metodología de análisis, con resultados bastante satisfactorios, a una fotografía de Salgado, realizada en 1996 en Mozambique, correspondiente a un reportaje para la ONG «Médicos sin fronteras». Cabe señalar que es difícil encontrar en el campo de estudios sobre la imagen fotográfica algún trabajo teórico o histórico riguroso que siga fielmente el método iconológico, con la excepción que acabamos de hacer. No obstante, en los trabajos del propio Ernst Gombrich sobre percepción visual la fotografía es un campo de aplicación del método iconológico[264]. Es frecuente encontrar insinuadas algunas consideraciones que podrían calificarse como *iconológicas,* principalmente en presentaciones de la obra de diferentes fotógrafos. Es el caso de algunos catálogos sobre la obra fotográfica de Cristina García Rodero[265] o Koldo Chamorro[266] que contienen breves introducciones en las que se hace referencia a la influencia de la iconología religiosa española en su obra fotográfica. No obstante, es significativo que autores como Gombrich o Panofsky sean citados frecuentemente en textos de estas características, lo que es una prueba fehaciente de su influencia en el mundo de la crítica fotográfica.

Para Omar Calabrese, los desarrollos conceptuales de la escuela iconológica, el pensamiento de Panofsky y los trabajos de Gombrich pueden ser considerados como antecedentes de la orientación semiótica, que pasamos a analizar a continuación.

3.2.4.4. La orientación semiótica

El siglo XX ha conocido un auge espectacular de metodologías de trabajo basadas en la metáfora del lenguaje en el campo de las artes y de los medios de comunicación de masas. La lingüística se ha convertido en la ciencia de referencia para el estudio de los signos no lingüísticos. De este modo, la antropología, la sociología, el psicoanálisis o la historia son disciplinas que se han servido de los modelos lingüísticos para el análisis de diferentes objetos de estudio. En el caso de la reflexión sobre el arte, la irrupción de estos métodos de trabajo se ha dejado sentir profundamente a través de distintos planteamientos.

---

[264] Véase, por ejemplo, Ernst Gombrich, «Criterios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento», en *La imagen y el ojo,* ed. cit.

[265] Cristina García Rodero, *La España oculta,* Barcelona, Lunwerg, 1989.

[266] Koldo Chamorro, *Fotografías,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.

3.2.4.4.1. Antecedentes

El *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure[267] pasa por ser uno de los referentes principales de la teoría semiótica. En esta obra, se aborda en estudio del lenguaje como un sistema de signos susceptible de ser estudiado de un modo científico y objetivo. El signo es definido como una entidad formada por la asociación de dos planos: el *plano de la expresión* o significante, parte material o sensible del signo, y el *plano del contenido* o significado, parte conceptual del signo. La obra de arte será concebida, desde esta óptica, como una *totalidad significante* en la que los signos artísticos están relacionados unos con otros formando una totalidad.

La elaboración semiótica de Charles S. Peirce[268] pasa por ser bastante compleja. La *semiótica peirciana,* impregnada de un enfoque pragmatista, se detiene en el estudio de las relaciones entre el signo y su objeto. De este modo, tres son los elementos que definen todo signo: un fundamento o base, aspecto del objeto sustituido, el referente; un objeto que el signo sustituye; y un interpretante, que es el elemento que relaciona el signo con su objeto. A esta relación la llama Peirce *semiosis ilimitada.* El signo es para Peirce algo perceptible o imaginable que se convierte en signo precisamente porque representa a otra cosa que es su objeto. En su teoría semiótica es también muy importante su clasificación de los signos en *iconos* (signos que mantienen con el objeto una relación de semejanza), *índices* (en cuyo caso existe una relación de hecho entre signo y objeto) y *símbolos* (signos que representan a su objeto en virtud de una ley o convención, como los lenguajes naturales).

Finalmente, Charles Morris representa la primera aproximación al campo de la estética desde el enfoque semiótico. Morris[269] distingue entre signos icónicos (las fotografías, los modelos, las representaciones) y signos no icónicos (signos lingüísticos) en el mensaje artístico. El *signo estético* se caracteriza por tener *designata* (cumple la función de transmitir alguna cosa) y *no denotata* (el signo estético no se refiere a cosa alguna), y el *objeto artístico* consiste en signos icónicos que significan pro-

[267] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general,* Buenos Aires, Losada, 1945 (edición original, 1916).

[268] Charles S. Peirce, *La ciencia de la semiótica,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

[269] Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos,* Barcelona, Paidós, 1985 (edición original, 1938).

piedades de valor. Morris ha distinguido entre discurso estético, es decir, el discurso que instaura la obra de arte misma, que es capaz de comunicar, de un modo diferente a otros discursos, y el discurso de la estética o de la crítica que se refiere al análisis estético (discurso sobre la obra y el lenguaje del arte) y al juicio estético (discurso evaluativo sobre el arte). Esta formulación le llevará a hablar de *escalas de iconicidad* del arte. Tras la caracterización icónica del signo artístico, Morris estará en condiciones de desarrollar un proyecto de semiótica sobre tres ejes fundamentales: sintaxis, semántica y pragmática.

Como podemos observar, en los primeros años de existencia de la perspectiva semiótica, se elabora un metalenguaje descriptivo para el estudio de diferentes lenguajes, principalmente no visuales. De este modo, la investigación semiótica sólo se preocupará por estudiar los sistemas comunicativos desde una orientación exclusivamente sincrónica, dejando de lado el análisis diacrónico o histórico. El antihistoricismo que ha practicado la perspectiva semiótica llevará a una fuerte reacción incluso en el marco de la propia investigación semiótica que culminará con el desarrollo de perspectivas de trabajo que tratan, sin abandonar el enfoque semiótico, de incorporar el análisis histórico de la obra de arte.

3.2.4.4.2. Formalismo y estructuralismo

A principios de siglo, en el campo de la crítica literaria tiene lugar la aparición de una corriente metodológica que surge como reacción a las tradicionales perspectivas historicistas y sociológicas en el estudio de la obra del arte. Nos referimos al *formalismo ruso,* donde debemos destacar los estudios de Tynianov y Sklovsky sobre la obra literaria. La artisticidad de la obra literaria estriba, según los formalistas rusos, en la capacidad de la obra para romper el «horizonte de expectativas» del público, en su capacidad para transgredir las normas dominantes, una idea que tomaría años después Hans Robert Jauss.

Roman Jakobson es un teórico que participó en diferentes corrientes metodológicas, desde el formalismo ruso, pasando por el pensamiento del Círculo de Praga, y alcanzando al estructuralismo francés de los años 50. De este estudioso, es famosa su formulación de las diferentes funciones del lenguaje (referencial, fáctica, conativa, metalingüística, emotiva y poética). Precisamente, esta última función poética o estética concentra la atención sobre la *forma* en que son producidas las expresiones, sobre el modo como alteran las reglas usuales. Como

ha señalado Omar Calabrese[270], la *función estética* de Jakobson pone el acento en la presentación *ambigua* y *autorreflexiva* del mensaje artístico, una ambigüedad en la concepción de Jakobson que se convierte en «desviación de la norma» para Sklovsky y en autorreflexividad en Tynianov. El lenguaje del arte se caracteriza por ser connotativo, frente a los lenguajes científicos que son denotativos. Lo fundamental de la aportación de Jakobson es que plantea una concepción del arte como fenómeno semiótico, es decir, susceptible de ser estudiado como lenguaje.

Roman Jakobson[271] afirma que existe una serie de principios semióticos comunes a las diferentes artes no verbales y a la literatura, de tal modo que el arte, como fenómeno semiótico, es analizable en términos de lenguaje. Su posición se irá radicalizando cada vez más, como lo demuestra su estudio sobre el poema «Les Chats» de Charles Baudelaire, que realizó conjuntamente con Lévi-Strauss, el conocido antropólogo. En dicho análisis, Jakobson y Lévi-Strauss conciben la obra de arte como un objeto dotado de determinadas propiedades intrínsecas que el análisis ha de explicitar: la estructura de la obra es puesta en paralelismo con la estructura de un cristal, donde la función del semiólogo es «descubrir» sus propiedades implícitas, como haría un químico en un laboratorio. Esta formulación estructuralista deja fuera, por tanto, el papel del receptor.

Este último aspecto fue objeto de preocupación de la propuesta de trabajo de Jan Mukarovsky[272], miembro del Círculo lingüístico de Praga. El estructuralismo de Mukarovsky representa la otra cara de estructuralismo, destacando la obra de arte como *hecho semiológico* y la *inmanencia* de la obra. Este autor sostiene el fundamento y la legitimidad de un acercamiento semiológico de las artes, a partir de la idea de que la obra de arte no es fruto de una conciencia individual sino de una *conciencia colectiva.* La obra de arte mantiene relaciones con otras obras-signo estableciendo así la categoría de *norma estética,* cuya formulación posee un carácter histórico. El receptor de la obra de arte está familiarizado con la norma estética vigente, lo que determina su relación con ella. Ahora bien, para entender la obra, es necesario que el espectador se sitúe ante ella como si la obra de arte fuese un signo, de naturaleza intencional.

---

[270] Omar Calabrese, *El lenguaje del arte,* Barcelona, Paidós, 1987 (edición original, 1985), pág. 86.

[271] Véase Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix Barral, 1981 (edición original, 1963).

[272] Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

3.2.4.4.3. La semiótica estructural

La década de los 60 y 70 del siglo XX ha conocido la aparición de numerosos estudios en el campo de la literatura y del arte que constituyen el desarrollo de la perspectiva estructuralista. Nos referimos a los diferentes trabajos de la primera etapa de Roland Barthes[273], los trabajos de A. J. Greimas[274], de Julia Kristeva[275], de Vladimir Propp[276], etc., y en otros campos afines como los trabajos de Jean Piaget[277] en psicología o los de Claude Lévi-Strauss[278] en antropología. Este conjunto de trabajos representa la aplicación de la formulación estructuralista al análisis del texto artístico, literario o mítico, desde la materialidad de la obra. De este modo, son habituales las formalizaciones lógicas como principio operativo que puede servir para conocer la estructura inmanente al texto artístico o de la cultura.

Buen número de estos trabajos fueron influidos, de manera decisiva, por la teoría del discurso que elabora Émile Benveniste en su obra *Problemas de lingüística general*[279]. Este estudio de Benveniste será decisivo para articular una teoría del discurso en el que es clave la enunciación narrativa, es decir, el problema de cómo se vehicula la información narrativa en los relatos y la articulación del punto de vista. Los diferentes trabajos que hemos mencionado conciben el discurso como *acto enunciativo*, como espacio en el que discurren una serie de voces narrativas que vertebran el material narrativo. El psicoanálisis de corte lacaniano será entremezclado en ocasiones con esta perpectiva de trabajo, dando lugar a análisis textuales que profundizan aún más en el *antihistoricismo* citado más arriba, y que llevan al límite la concepción de la obra de arte como *estructura* (de naturaleza ontológica) que el análisis textual se propone revelar.

Para Greimas, la *semiótica visual* o *semiótica plástica* se concibe en el marco de una semiótica general de la significación. Con ello, se

---

[273] Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

[274] Por ejemplo, A. J. Greimas, *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós, 1983 (edición original, 1976).

[275] Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981 (edición original, 1968).

[276] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1979.

[277] Jean Piaget, *L'estructuralisme*, París, col. ¿Que sais-je?, 1968.

[278] Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977 (edición original, 1958).

[279] Émile Benveniste, *Problèmes de lingüistique générale*, París, Gallimard, 1966.

subraya que el estudio de una imagen, más allá de las tipologías que puedan establecerse, consiste en un examen de los planos de la expresión y del contenido, y que la imagen debe ser considerada como «efecto global», es decir, como conjunto de «motivos» concatenados, en palabras de Calabrese[280]. Así pues, el análisis de los procesos de significación de una imagen o de los lenguajes naturales sólo puede tener lugar en el interior de una cultura, en el marco de un «sistema de actitudes con relación a los sistemas de la expresión y de la significación», sobre la base de un «contrato enunciativo», entre enunciador y enunciatario, en tanto que huellas de autor y lector en los textos de la cultura.

Desde unos postulados muy próximos al pensamiento greimasiano, Jean-Marie Floch define la semiótica como «la descripción de las condiciones de producción y de comprensión del sentido», a partir del análisis de sus invariantes, es decir, los signos. Partiendo de una posición que permite una interdisciplinariedad, la actividad semiótica se orienta hacia la necesidad de «distinguir y jerarquizar los diferentes niveles en los que se pueden situar las invariantes de una comunicación o de una práctica social»[281]. De este modo, Floch afirma el *principio de inmanencia,* «según el cual los signos nunca son más que el punto de partida de la investigación de formas significativas subyacentes».

El grupo μ (mu), escuela semiótica de origen belga, constituye uno de los intentos más importantes por aplicar los conceptos de la semántica estructural greimasiana al campo de la retórica visual. Para los miembros de este grupo, el objeto es construir una retórica general, ya que en opinión de estos estudiosos en los procesos de significación y comunicación actúan leyes generales que son «independientes del dominio particular donde se manifiestan»[282]. Para el Grupo μ, los principales obstáculos para el desarrollo de una teoría de la imagen han sido la crítica de arte, demasiado preocupada por el estudio de enunciados particulares, y el «imperialismo lingüístico», que ha provocado una confrontación injustificada entre «lengua y comunicación visual». Para estos estudiosos, la imagen visual es un sistema de significación que posee una «organización interna autóctona», que debe ser analizada desde un modelo semiótico general.

---

[280] Omar Calabrese, *El lenguaje del arte,* ed. cit., págs. 203-204.

[281] Jean-Marie Floch, *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias,* Barcelona, Paidós, 1993, pág. 25.

[282] Grupo μ, *Tratado del signo visual,* Madrid, Cátedra, 1993, pág. 9.

Como señala el profesor Zunzunegui, la «semiótica estructural» se sostiene sobre una hipótesis fuerte: la negación de la especificidad del análisis de la imagen como objeto de sentido, hipótesis que, paradójicamente, permite sacar rentabilidad al método de análisis propuesto. En definitiva, «la significación es un problema de *forma del contenido* y ésta se organiza siempre de la misma manera *con independencia* de que se materialice en una u otra materia expresiva (fotografía, cine, televisión o literatura). Combinar la atención a la *forma de la expresión* y la manera en que se relaciona con la *forma del contenido* es el reto real de cualquier proyecto analítico»[283].

3.2.4.4.4. La semiótica interpretativa

Una de las perspectivas de trabajo más influyentes en la actualidad es la representada por la semiótica italiana, en concreto la teoría semiótica de Umberto Eco, uno de los intentos más importantes por sistematizar el saber semiótico. La obra de Eco ha recibido, a su vez, múltiples influencias de las perspectivas mencionadas.

Como señala Calabrese, Umberto Eco recoge y enfrenta las posiciones lingüístico-estructuralistas de la tradición francesa y el pensamiento filosófico-semiótico de Charles S. Peirce. La concepción de Peirce concibe al signo como una transformación de un objeto concreto en una imagen abstracta, operación que tiene lugar gracias a la acción de un *interpretante,* destinatario del mensaje. La significación sería, pues, un proceso de *semiosis ilimitada* que involucra una cadena de interpretantes, si se nos permite la simplifcación, lo que supone dar protagonismo a la figura del lector en el proceso semiótico, una idea que tendrá una clara influencia en el pensamiento semiótico de Umberto Eco. Otra de las influencias en el pensamiento de Eco es la escuela soviética, de la que forman parte autores como Yuri Lotman[284] entre otros, que elaboró, mucho antes que Eco, la idea de la *semiótica de la cultura.* Para Lotman, la semiótica no es una disciplina o ámbito de conocimiento concreto sino un modelo epistemológico de conoci-

[283] Agradecemos muy sinceramente las reflexiones realizadas por el profesor Zunzunegui al primer manuscrito de esta obra.

[284] Véanse las obras de Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1978, y *La semiosfera. Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra, 1998.

miento, es decir, un modelo interpretativo de la realidad cultural. La semiótica de Lotman plantea que hay que estudiar los hechos que, construidos o no para comunicar, comunican, esto es, con independencia de su «voluntad» de comunicar. En este sentido, la propuesta de Lotman se enfrenta con la tradición semiológica francesa en el sentido de que ésta última plantea la existencia de una dicotomía entre hechos comunicativos y no comunicativos, mientras que Lotman considera que todo hecho cultural es un hecho comunicativo. La idea clave de esta corriente teórica, y que tomará Eco, es que la cultura puede ser vista como lenguaje, un lenguaje compuesto por signos organizados en base a determinados códigos, cuya finalidad es la comunicación.

Umberto Eco desarrolla las ideas expuestas por Lotman. Para Eco, la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación[285]. Sin embargo, lo más significativo es subrayar que el modelo comunicativo tiene un estatuto meramente operativo, no ontológico, a diferencia de la propuesta estructuralista para la que el arte es un lenguaje. En términos semióticos, tal y como es definido por Eco, el arte puede ser analizado como un lenguaje, lo que no quiere decir que el arte sea ontológicamente un lenguaje. De este modo, la lingüisticidad de la imagen es una *hipótesis de trabajo* que puede servirnos para comprender la significación. Podemos afirmar que el pensamiento semiótico de Eco ha conocido dos grandes fases en su evolución. En primer lugar, durante los años 60 tiene lugar el desarrollo de conceptos generales que permiten describir y comprender el proceso audiovisual: nos referimos a conceptos como el de obra abierta, la noción de texto, el concepto de intertextualidad, la noción de signo, etc., que corresponde a la fase de formulación de la *estética semiótica* o teoría general del signo[286]. En segundo lugar, paralelamente y gracias al marco conceptual, Eco se enfrenta a la elaboración del instrumental «práctico» para el análisis de los mensajes audiovisuales, etapa que corresponde a la formulación de una *semiótica textual.* Esta segunda fase está vertebrada en un doble sentido: como semiótica de la comunicación, como formulación de una teoría de la producción de los signos, y

[285] Umberto Eco, *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1977.

[286] Como textos fundamentales de esta fase en el pensamiento de Umberto Eco podemos citar las siguientes obras: *Obra abierta,* Barcelona, Seix Barral, 1965 (edición original, 1962); *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1978 (edición original, 1968); y *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1981 (edición original, 1968).

como semiótica de la significación, que se concreta en una teoría de los códigos[287].

Una de las tesis más valiosas de Umberto Eco es la postulación de un *código icónico* concebido como «un sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos, unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación procedente de la experiencia perceptiva»[288]. La obra de arte será caracterizada por su carácter *abierto,* propiciador de una semiosis ilimitada, en términos peircianos, en el que la postulación de una estructura tiene un mero valor operativo, nunca ontológico, de ahí la *ausencia de estructura.* La definición del arte se completa con la afirmación de su carácter *autorreflexivo.*

Para Umberto Eco la instancia receptora no es independiente de la propia configuración textual de la obra. El texto es emitido para que alguien lo actualice. Puede decirse, por tanto, que todo texto postula siempre un destinatario desde dos puntos de vista: en tanto que su significado es sólo potencial y exige ser actualizado, y como condición indispensable de su propia capacidad comunicativa. De este modo, Eco afirma que todo texto siempre prevé un lector, el *lector modelo,* que no tiene que coincidir necesariamente con el lector empírico. Esta idea ha sido fuertemente contestada actualmente por la perspectiva deconstruccionista.

Entre los múltiples reproches que han sido formulados al planteamiento de Eco, cabe destacar que el saber semiótico parece representar una clara vocación positivista: la aplicación literal de los modelos formalistas que la semiótica plantea puede conducir a la idea de que el sentido de la obra de arte se agota mediante el análisis semiótico. Por ello se ha criticado a Eco que su teoría plantea un *pansemioticismo* que, en la práctica, no se ha prodigado en estudios sobre arte o fotografía que puedan considerarse como estrictamente semióticos. No obstante, cabe reconocer que la teoría semiótica de Eco ha generado un fuerte debate sobre la definición del arte que ha servido para desarrollar instrumentos de trabajo útiles.

---

[287] Esta segunda fase estaría representada por algunos estudios de Umberto Eco como el *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1981 (edición original, 1975), o *Lector in fábula,* Barcelona, Lumen, 1981 (edición original, 1979).

[288] Umberto Eco, *Tratado de semiótica general,* ed. cit., pág. 348.

3.2.4.4.5. Aplicaciones semióticas al estudio de la fotografía

Hemos señalado en las páginas anteriores que la metáfora del lenguaje ha sido una clave fundamental en buen número de trabajos que se han enfrentado al análisis del texto fotográfico. La hipótesis semiótica considera que la fotografía, como otras formas de expresión audiovisuales, es un lenguaje en el que cabe suponer la existencia de un código subyacente que hace posible la presencia de signos en la imagen, cuya interpretación es necesariamente abierta. Esto sucede con la obra de la etapa semiológica de Roland Barthes, es decir, en sus conocidos trabajos «El mensaje fotográfico» o «Retórica de la imagen fotográfica»[289]. En ambos textos, Barthes propone analizar la imagen fotográfica desde una perspectiva inmanente, aunque ya reconoce esta opción como problemática cuando señala que la fotografía es un mensaje sin código. Por esta razón, Barthes propone el análisis de la fotografía de prensa en relación con el texto escrito, especialmente en su nivel connotativo. *La cámara lúcida*[290] representa un giro notable en el planteamiento de Barthes hacia un método de trabajo cercano a la fenomenología, incluso a la perspectiva deconstruccionista, como veremos en el siguiente apartado.

Raúl Beceyro[291] propone una aproximación al análisis de la imagen fotográfica desde una perspectiva semiótica, al proclamar la necesidad de abordar el estudio inmanente de la fotografía, de sus estructuras organizativas particulares. Los diferentes ensayos escritos por Beceyro parten del pensamiento de Barthes, si bien a partir de una crítica, bastante vehemente, hacia una afirmación de éste a propósito de la «imposibilidad de analizar la connotación del mensaje fotográfico», al tratarse de «un mensaje sin código».

La obra de Joan Costa también ha sufrido una evolución desde una posición semiótica, más «dura» que la del propio Barthes, y que podemos ver reflejada en su texto *El lenguaje fotográfico*[292], donde lle-

---

[289] Roland Barthes, «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992 (edición original, 1961); y «Retórica de la imagen fotográfica», en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

[290] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990 (edición original, 1980).

[291] Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 2003 (edición orginal, 1978).

[292] Joan Costa, *El lenguaje fotográfico*, Barcelona, Fontanella, 1977.

ga a proponer una metodología bastante cerrada para el estudio de la imagen fotográfica. Su objetivo es llegar a establecer una catalogación rigurosa de los signos fotográficos, prueba de una fe casi ciega en la existencia de un «lenguaje» fotográfico, como algo ontológicamente dado. De este modo, en esta obra de Costa el recurso al lenguaje ya no es una simple metáfora sino una concepción lingüística del medio. Unos años más tarde, Joan Costa matizará su posición, en su obra *L'expressivitat de la imatge fotográfica*[293], incorporando algunos planteamientos aportados por la perspectiva fenomenológica (Dubois, Damisch, Schaeffer, etc.).

Marine July[294] afirma la pertinencia del método semiótico para el estudio de la fotografía a través del estudio de los signos icónicos (figuras y motivos), plásticos (colores, formas, textura, espacio) y signos lingüísticos presentes en la imagen, deudora de las aproximaciones de Greimas[295] y del Grupo μ[296]. El análisis propuesto de una serie de fotografías de prensa, más allá de la «mitografía» que construyen, muestra una retórica visual, persuasiva y argumental. Entre otras funciones, July rastrea algunas operaciones de construcción del sentido como «representar», «sorprender», «hacer significar», «hacer desear» e «informar»[297]. Su aproximación al estudio de la imagen fotográfica reivindica la necesidad de distinguir entre «observación» e «interpretación», mostrando cómo la lectura de cualquier imagen, la interacción entre lector y texto audiovisual, moviliza la intertextualidad y la aparición de una serie de expectativas en el espectador como la memorización y la anticipación. Se echa de menos una mayor sistematicidad en su aproximación al análisis de la fotografía, recreado excesivamente en el desarrollo del aparato teórico metadiscursivo.

Jean-Marie Floch ofrece una aplicación del análisis semiótico a una serie de fotografías de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Alfred

---

[293] Joan Costa, *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988. Véase también del mismo autor *La fotografía: entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, cuyo planteamiento es similar al de esta última obra.

[294] Marine July, *La imagen fija*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 2003 (edición original, *L'image et les signes. Aproche semiologique de l'image fixe*, 1994).

[295] Entre otras, cabe citar la obra de A. J. Greimas, *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.

[296] Grupo μ, *Tratado del signo visual*, ed. cit.

[297] July, *op. cit.*, pág. 170.

Stieglitz, Paul Strand y Bill Brandt[298]. En *Les formes de l'empreinte,* Floch propone un análisis de las formas significantes y sus sistemas de relación, esto es, de la relación entre lo inteligible y lo visible. En este sentido, la propuesta de Floch no se dirige a determinar la especificidad de la fotografía, o a reflexionar sobre la «ontología de la imagen fotográfica». Lo que Floch persigue es determinar las formas significantes y sus sistemas de relación que convierten una fotografía en un objeto de sentido en el marco de una concepción semiótica general. Algunas de las fotografías analizadas por Floch, como *The Steerage (El entrepuente)* de Alfred Stieglitz, de 1907, exponente de la «fotografía directa», o *Valencia* de Henri Cartier-Bresson, de 1933, que ejemplifica la captación de un «instante decisivo», no deben verse como imágenes realistas, sino como «efectos de sentido de realidad», en definitiva, como productos discursivos de una estrategia enunciativa bien precisa, que «juega» con la credulidad pactada del espectador.

Lorenzo Vilches define la imagen de la fotografía de prensa como «conjunto de signos inestables, que no parecen nunca aislados sino formando parte de un todo coherente (un texto) y que necesita de la competencia activa del lector como de un contexto preciso para que su contenido se pueda estabilizar»[299]. Vilches propone un análisis del uso de la fotografía en la prensa, en una selección de periódicos publicados en Cataluña en 1983, examinando la distribución espacial y temporal, la función del pie de foto, etc., desde una perspectiva semiótica.

Sin duda, una de las aproximaciones semióticas más rigurosas que conocemos en el campo del análisis de la imagen fotográfica es el estudio de Santos Zunzunegui sobre una serie de fotografías de paisaje de Timothy O'Sullivan, Edward Weston, Robert Adams y Ansel Adams[300]. Cabe subrayar la deuda epistemológica de Zunzunegui con A. Greimas y, de forma destacada, con la obra teórica y analítica de Jean-Marie Floch, en especial con el citado ensayo *Les formes de l'empreinte (Las formas de la huella).* El análisis de los textos fotográficos seleccionados persigue identificar diferentes «modos de visión» que nos hablan de formas diferentes de relacionarnos con la naturaleza. El análisis textual de estas imágenes permite desplegar al profesor Zunzunegui una reflexión sobre el sentido del establecimiento de taxonomías

---

298 Véase Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte,* Périgueux, Fanlac, 1986.

299 Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística,* Barcelona, Paidós, 1987.

300 Santos Zunzunegui, «Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje», en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen,* Madrid, Cátedra, 1994.

en el análisis textual, indagar en los límites de lo que se entiende por «historia de la fotografía», examinar la importancia del contexto en el análisis, profundizar en la comprensión del concepto de «temporalidad fotográfica» y le permite comprobar la validez explicativa del uso de las categorías como «clásico y barroco» en el análisis de discursos concretos como el fotográfico[301], conceptos empleados por Wölfflin que, como hemos visto, se encuadra en la corriente formalista, antecedente de la escuela semiótica.

A nuestro entender, la perspectiva semiótica resulta muy pertinente al partir de la materialidad del texto fotográfico, siempre que no se plantee como excluyente de otras perspectivas igualmente importantes (históricas, sociológicas, culturales, tecnológicas, etc.), y seamos conscientes del carácter operativo de la metáfora del lenguaje. En nuestra opinión, no caben interpretaciones que trasciendan el contexto histórico y la materialidad del propio texto fotográfico a analizar. Nuestra propuesta de análisis se enmarca precisamente en este modelo de metodología de análisis, como veremos.

3.2.5. *El estudio de la instancia receptora*

Otra posibilidad, finalmente, es plantear el análisis de la obra de arte o de la fotografía desde el estudio de la instancia receptora. En este caso, es el receptor el depositario del sentido del texto que se analice. Esta aproximación ha sido relacionada generalmente con el planteamiento de Jacques Derrida, aunque también guarda una estrecha relación con la orientación hermenéutica.

3.2.5.1. La orientación hermenéutica

3.2.5.1.1. Principios filosóficos de la hermenéutica

La hermenéutica actual se ha constituido en un lenguaje común para la filosofía y la cultura, una vez agotada la hegemonía estructuralista en los años 80[302]. El verbo *hermeneuin* significaba «expresar el pen-

[301] *Ibíd.*, pág. 146.

[302] Gianni Vattimo, «La hermenéutica como koiné», *Revista de Occidente*, núm. 80, 1988, pág. 101.

samiento por medio de la palabra» y también «interpretar» y «traducir». Concebida como «arte del comprender», la hermenéutica está supeditada a la dialéctica, «arte del diálogo», cuya finalidad es la búsqueda de la verdad. De este modo, la hermenéutica, arte de la interpretación, es la otra cara de la retórica y de la poética. Esta interpretación es concebida como una *etapa provisional* en un camino que no tienen conclusión, de tal modo que la certeza hermenéutica nunca puede ser definitiva, sino sólo provisional. La actitud hermenéutica puede ser relacionada, en el caso de la interpretación artística, con la actitud de algunos historiadores del arte como Gombrich que proclamaba un *relativismo cultural.*

Para Dilthey[303], la vida y la historia exigen comprensión, mientras que la realidad natural, explicación, lo que determina la existencia de un doble ámbito científico: el de las ciencias del espíritu y el de las ciencias de la naturaleza. Lo que se trata de conocer, para Dilthey, no es el hombre sino el mundo histórico y social en el que los hombres viven. Así pues, su propuesta significa el desplazamiento de una fundamentación psicológica a una fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu. En el mundo histórico, sujeto y objeto no son cosas heterogéneas: el que investiga la historia es el mismo que el que la hace, una idea que será desarrollada por el pensamiento gadameriano.

En opinión de Gadamer, la pregunta que la hermenéutica debe plantear es «¿cómo es posible la comprensión?»[304]. Seguidor de las ideas de Heidegger, Gadamer lleva a la hermenéutica a su máxima generalidad: el comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma[305]. Para Gadamer, la comprensión es un continuo *reproyectar,* y en este sentido, la interpretación es una proyección, y por tanto una previsión en la que sujeto y objeto se pertenecen mutuamente. De este modo, la realidad histórica y el prejuicio son inseparables. El principal peligro del historiador, para Gadamer, se encuentra no en la existencia de prejuicios (imprescindibles para articular el pensamiento mismo) sino en la falta de autoconsciencia del historiador cuando ignora el carácter constitutivo del prejuicio (una idea que podemos relacionar con el tema de la no existencia de «ojo inocente», como señalaba Gombrich). El concepto gadameriano de «anticipación de la comprensión» se refiere explícitamente a que el conocimiento previo que se proyecta

303 Wilhelm Dilthey, *Crítica de la razón histórica,* Barcelona, Edicions 62, 1986.
304 Hans Georg Gadamer, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977, pág. 12.
305 *Ibíd.,* pág. 326.

sobre la obra de arte o sobre el texto artístico que se interpreta, no sólo ilumina la misma interpretación, sino que actúa como referencia exterior que permite determinar hasta qué punto nuestra interpretación es correcta.

Pero un aspecto fundamental del pensamiento gadameriano gira en torno a la caracterización histórica de la comprensión. Cuando intentamos comprender un «fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual»[306]. La comprensión se realiza a través del medio universal que es el lenguaje. La raíz del logocentrismo que inunda el pensamiento contemporáneo sobre el arte hay que buscarla en la reflexión hermenéutica.

En efecto, la hermenéutica supone, desde un punto de vista epistemológico, un auténtico *giro copernicano* por lo que respecta a la comprensión de la obra de arte, ya que *enfatiza la importancia del receptor*. La hermenéutica representa una preocupación por reconstruir todas las operaciones implicadas en el proceso de la experiencia comprensiva, y que recae principalmente en la instancia receptora, una idea que será desarrollada por la llamada «escuela de la recepción», cuya orientación difiere de la propuesta semiótica, defensora de la noción de texto por encima de cualquier otra instancia.

En la actualidad, otros grandes pensadores que han asumido buen número de planteamientos de la hermenéutica son Jürgen Habermas, Karl Otto Apel o Paul Ricoeur. Habermas[307] ha señalado, por su parte, que la interpretación hermenéutica debe ir asociada a la crítica ya que el lenguaje es también ideológico. Apel[308], por otra parte, ha insistido en el excesivo peso de la tradición en la propuesta de Gadamer, mientras que Ricoeur[309] ha subrayado que no puede oponerse hermenéutica y crítica de las ideologías, y que la comprensión, además de significar un apoderarse de la 'cosa' a la que refiere el texto, supone una comprensión de sí mismo por parte del lector.

El planteamiento hermenéutico es, de este modo, poco favorable a concretar orientaciones metodológicas para la «lectura» de la obra de arte, oponiéndose a construir una ontología de la comprensión. Una de las reacciones a esta orientación está representada por la «estética de

[306] *Ibíd.*, pág. 371.
[307] Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1992.
[308] Karl Otto Apel, *Semiótica trascendental y filosofía primera*, Madrid, Síntesis, 2002.
[309] Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 1989.

la recepción», que declara como objetivo principal de su investigación el estudio de los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario, una teoría fundamentalmente centrada en la literatura, entre cuyos autores destaca Hans Robert Jauss.

Jauss señala, en una linea similar, que la historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estéticas que se realiza por «la actualización de textos literarios en el lector que los concibe, en el mismo autor que los produce y en el crítico que reflexiona sobre ellos»[310]. De este modo, se trata de recuperar dos aspectos fundamentales que han sido olvidados en la crítica contemporánea: por un lado, la historicidad como característica esencial del arte; por otro, la acción del receptor que constituye un aspecto fundamental del valor estético de la obra de arte. La propuesta de Jauss aparece como una posición crítica hacia algunas tendencias dominantes como el estructuralismo y el formalismo, preocupados solamente por el análisis de la estructura inmanente de la obra de arte, o el marxismo, cuyo enfoque sociológico no compartía.

3.2.5.1.2. La orientación hermenéutica en fotografía

La perspectiva hermenéutica, de raíz fenomenológica, constituye una de las orientaciones metodológicas más significativas en el campo de la teoría sobre la imagen fotográfica en la actualidad. Entre los textos más relevantes debemos destacar *La cámara lúcida*[311] de Roland Barthes, una obra que representa un modo de aproximación muy personal a la fotografía. Barthes confiesa al principio de este ensayo sentirse atrapado por un debate entre la subjetividad y la ciencia a la hora de escribir sobre la fotografía: la imagen fotográfica convoca el lenguaje crítico de la sociología, la semiología y del psicoanálisis y, al mismo tiempo, el lenguaje expresivo de la subjetividad más radical, de lo que la fotografía representa para Barthes. Este último lenguaje es el que domina su discurso, por contraposición a sus trabajos sobre fotografía en los años 60.

Posiblemente sea el trabajo de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*[312], el estudio crítico que inauguró esta perspectiva de trabajo de corte feno-

[310] Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976, pág. 71.

[311] Roland Barthes, *La cámara lúcida,* Barcelona, Paidós, 1990 (ed. original, 1980).

[312] Susan Sontag, *Sobre la fotografía,* Barcelona, Edhasa, 1981 (ed. original, 1973).

menológico-hermenéutico ya en los años 70, consistente en la descripción de las características y condicionantes de la experiencia fotográfica. En una línea similar, aunque más desarrollada, podemos situar los trabajos de Philippe Dubois *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*[313], «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique»[314] de Hubert Damisch o *La imagen precaria*[315] de Jean-Marie Schaeffer. El problema de la significación fotográfica ya no descansa en lo que pueda plantear una determinada fotografía o en lo que se pueda hacer con una fotografía desde el punto de vista de la reflexión estética, sino más bien en tratar de responder a la pregunta «¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?». Lo que se está cuestionando es el sentido de la tradicional distinción entre mensaje fotográfico (el producto) y el acto fotográfico (el proceso).

Lo fotográfico es concebido, desde esta perspectiva, ya no como una categoría estética, sino como una *categoría epistémica,* como un modo de conocer y un síntoma de nuestra forma de interaccionar con el mundo, en el marco general de los medios de masas que configuran y vehiculan una forma de mirar —de conocer— la realidad. En este sentido, creemos que esta perspectiva de trabajo fenomenológico-hermenéutica, que trata de profundizar en el conocimiento del hecho fotográfico, es de sumo interés para el análisis de la fotografía tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica.

3.2.5.2. La perspectiva deconstruccionista

Cuando hemos tratado la *estética de la recepción* (Jauss), no hemos hecho referencia a uno de los problemas más debatidos: una teoría de la interpretación orientada hacia el lector difícilmente podría sustraerse al reproche de «subjetivismo incontrolado»[316]. Wolfgang Iser, en su obra *El acto de lectura*[317], ha señalado a este respecto que la aportación

---

[313] Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción,* Barcelona, Paidós, 1986 (edición original, 1983).

[314] Hubert Damisch, «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», *L'Arc (La Photographie),* Aix-en-Provence, primavera de 1963.

[315] Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico,* Madrid, Cátedra, 1990 (edición original, 1987).

[316] Véase Wenceslao Castañares, *De la interpretación a la lectura,* Madrid, Iberediciones, 1994.

[317] Wolfgang Iser, *El acto de lectura,* Madrid, Taurus, 1987.

subjetiva del lector habría de situarse en el marco del «acto de constitución de los objetos del texto de ficción, que al no reproducir objetos existentes, posee elementos de indeterminación que el lector puede reconstruir "coloreándolos" de acuerdo con su propia existencia»[318]. Este mismo problema puede ser planteado en el ámbito de la «lectura» (de nuevo la metáfora del lenguaje) de la imagen (fotográfica o no) y del arte. La gran cuestión a debate es «dónde situar los límites de la interpretación de una representación cuya condición de posibilidad es precisamente la carencia de límites previsibles»[319].

Umberto Eco ha señalado a este respecto, en su conocido texto *Lector in fabula*[320], que el modo de poner un límite a la interpretación radica en la configuración modelizante del propio texto. De este modo, la interpretación de una obra sería aberrante o no dependiendo del grado de desviación de esta lectura respecto a los dictados del propio texto. Así pues, el texto es el árbitro que determina la pertinencia o no de la interpretación. Umberto Eco termina estableciendo un círculo vicioso en el que el método semiótico-formalista sigue siendo clave para poder establecer un horizonte de lecturas apropiado. En el fondo, Eco elude enfrentarse al problema de la subjetividad que es implícito al debate que nos ocupa. Por otro lado, sigue dejando a un lado una cuestión fundamental que en ningún momento trata: nos referimos al carácter histórico de toda interpretación.

Jacques Derrida es uno de los filósofos contemporáneos que han denunciado «la maniobra» que se esconde tras el giro lingüístico que se ha producido en el campo de la filosofía y en el campo de la interpretación de la obra de arte, de la literatura o de la imagen. Para Derrida, la metáfora del lenguaje que ha transformado el pensamiento filosófico contemporáneo no es sino una nueva representación bajo la cual la metafísica se representa a sí misma: nos referimos al *logofonocentrismo*. En efecto, la metafísica occidental ha estado dominada por la racionalidad como concepto a través del cual se resuelven grandes cuestiones como el lenguaje, la realidad, la verdad, el conocimiento, etc., y que han dominado la historia del pensamiento occidental.

La crítica al signo lingüístico, tal y como fue concebido por Saussure, es uno de los puntos de partida del pensamiento de Derrida que se propone formular una teoría de la significación en unos términos diferentes a las teorías semióticas del signo.

---

[318] *Ibíd.*, pág. 215.
[319] *Ibíd.*, pág. 216.
[320] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1980.

3.2.5.2.1. El deconstruccionismo derridiano

No obstante, la teoría deconstruccionista de Derrida sería impensable si no tuvieramos en cuenta la tradición semiótica. Como ha señalado Omar Calabrese, «la polémica con los semióticos se refiere, sobre todo, a la disciplina de los signos como materia racionalmente confiada a la existencia de *sistemas* universales de interpretación de naturaleza eminentemente lingüística»[321]. El pensamiento deconstructivo se dirige a criticar la tradición logocéntrica: una tradición «que confía el valor de la interpretación "justa" al lenguaje verbal y a su aparente racionalidad»[322].

El término «deconstrucción» es empleado por vez primera por Jean-François Lyotard en *Discurso y figura*[323], en 1971. Para Lyotard, el proceso de des-simbolización de la sociedad contemporánea (marcado por una «zozobra» en el campo del arte, por la crisis de los grandes relatos, etc.) contiene un carácter liberador, ya que liberar la representación de sus tradicionales limitaciones significa liberar el deseo, provocar una renovación y movilidad. No obstante, para el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, principalmente de Habermas, tras estas nuevas representaciones se oculta el *neoconservadurismo,* siendo esta «zozobra» del arte una consecuencia del mercado que alienta una atomización del arte y del pensamiento. Obviamente, el problema al que nos enfrentamos es de una gran complejidad, y no es nuestro objetivo desplegar un análisis en profundidad en estas páginas sobre la polémica en torno a la noción de *postmodernidad.*

A nuestro entender, la obra de Jacques Derrida es difícilmente ubicable en el marco del pensamiento postmoderno. Derrida plantea una teoría de la interpretación que no tiene aspiraciones «explicacionistas», asumiendo así el grado de subjetivización que encierra la operación de lectura. La interpretación de un texto no es sólo una operación de comprensión y reconstrucción de su significado en el proceso de lectura; la interpretación es concebida por Derrida como una tarea de re-escritura, dado que cualquier texto (artístico o no) «pertenece a una tradición de la que no poseemos las claves, de la cual se escapa la continuidad,

[321] Omar Calabrese, *El lenguaje del arte,* Barcelona, Paidós, 1985, pág. 126.
[322] *Ibíd.*
[323] Jean-François Lyotard, *Discurso y figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

de la que sólo podemos registrar las obras como rastros opacos, oscuros, ininteligibles, de su existencia»[324]. De este modo, la deconstrucción es un intento por clarificar estos rastros y poner en claro la «diferencia con la continuidad de la tradición»[325]. En este sentido, la posición de Derrida no estaría muy lejos de la tradición hermenéutica de la que hemos hablado anteriormente. Así pues, toda lectura es abierta y su horizonte posible es infinito[326].

La filosofía derridiana, en tanto teoría de la escritura[327], se ha convertido en una suerte de *estilo literario* que ha penetrado con fuerza en la cultura académica americana, en la que ha tenido lugar una mezcla de diferentes corrientes metodológicas y un creciente interés por el análisis textual, sin duda como consecuencia de la influencia del pragmatismo americano. El pensamiento deconstructivo ha influido igualmente en numerosos trabajos realizados desde la óptica de los «estudios culturales», en la perspectiva feminista y los estudios sobre género y en el debate acerca de la postmodernidad.

3.2.5.2.2. Arte, modernidad y postmodernidad

Gianni Vattimo afirma que el proyecto ilustrado, identificado con la idea de modernidad —de corte racionalista, cuyos ideales son la crítica, el progreso o la idea de vanguardia en arte—, está cerrado y carece de sentido. Para Vattimo, la noción de postmodernidad nace con Nietzsche y Heidegger, para los cuales la historia no puede seguir viéndose como un «puro sucederse temporal» hegeliano, «un Aufklärung, de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espíritu». En segundo lugar, Vattimo encuentra sentido en el uso del concepto de «postmodernidad» para significar la imposibilidad de permanecer en una dialéctica de la superación, propia de la modernidad, es decir, en la que la modernidad se define como época de la superación, «de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una

---

[324] Calabrese, *op. cit.*, págs. 130-131.

[325] *Ibíd.*, pág. 131.

[326] En cierto modo, el método derridiano (si es que puede definirse como tal) está muy ligado a la máxima «Everything goes», planteada por Paul Feyerabend, a principios de los 80, aunque en el campo de la filosofía de la ciencia. Véase su obra *Contra el método*, Madrid, Tecnos, 1979.

[327] Esta teoría de la interpretación como re-escritura fue expuesta por Jacques Derrida en su obra *De la gramatología*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como forma de vida»[328] —lo que alude a la lógica de la vanguardia, hoy en una profunda crisis. Vattimo señala que el proyecto filosófico ya no puede seguir defendiendo el proyecto de la Ilustración, ya que en nuestro mundo de los medios de masas la distinción de sujeto y objeto donde se forjó la noción misma de realidad ha perdido todo su sentido. Por esta razón, Vattimo señala que la única forma de superar el problema de la modernidad entendida como decadencia no será pensando en términos de superación, sino reconociendo el agotamiento del propio proyecto de la modernidad y planteando un nuevo proyecto. Jürgen Habermas, por su parte, entiende la perspectiva postmoderna como un proyecto neoconservador, porque, en su opinión, dicho planteamiento no se centra en una crítica de los límites del capitalismo y del desarrollo científico y técnico[329].

El debate acerca de la postmodernidad ha encontrado en el campo del arte un espacio muy fructífero. Jean-François Lyotard define la postmodernidad como la era de la crisis de los grandes relatos (los sistemas filosóficos, la concepción lineal y progresiva de la historia, los discursos de la ciencia, de la literatura y de las artes), que apunta al agotamiento del proyecto ilustrado de «emancipación del sujeto razonante o trabajador»[330]. El desarrollo de las sociedades postindustriales, los desiguales efectos de la globalización, la crisis del modelo social patriarcal, la heterogeneidad de prácticas artísticas basadas en el mestizaje intercultural, entre otros aspectos, son síntomas que expresan el fracaso de la razón ilustrada, y la necesidad de reconocer la diversidad y heterogeneidad culturales en todos los órdenes de la actividad humana. En opinión de Hal Foster[331], el postmodernismo propone una deconstrucción del modernismo, con el fin de abrirlo y reescribirlo, para desafiar las narrativas dominantes. Craig Owens[332] señala que el postmodernismo indica una crisis del sistema de representación occidental, de

---

[328] Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, pág. 146.

[329] Jürgen Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

[330] Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 9.

[331] Hal Foster (ed.), «Introducción al postmodernismo», *La postmodernidad*, ed. cit., pág. 10.

[332] Craig Owens, «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, ed. cit.

sus afirmaciones universales y su autoridad, bajo la presión de discursos hasta la fecha reprimidos o marginados como el feminismo.

En definitiva, en el campo de la creación artística, ámbito que nos ocupa, la postmodernidad viene a representar una ruptura con el campo estético del modernismo. Rosalind Krauss[333] constata esta fractura en el caso de prácticas artísticas como la escultura, que, tras la Segunda Guerra Mundial, sufre una transformación muy importante al incorporar entre sus materiales objetos como la fotografía, las pantallas de televisión, etc., que han convertido a la escultura en un campo expandido, que rompe con las concepciones tradicionales del arte. Douglas Crimp[334], otro pensador de la esfera postmodernista, señala que numerosas tendencias pictóricas actuales suponen, de facto, una ruptura de la uniformidad y planitud de la pintura modernista, al haber incorporado técnicas y procedimientos de la fotografía, una ruptura estética que es el síntoma de una ruptura epistemológica (es decir, que afecta a los modos de ver y de conocer). Para Crimp, la heterogeneidad de prácticas significantes pone en crisis una institución tan tradicional como el museo, que representa una concepción homogénea y lineal de la historia del arte que debe cambiar.

3.2.5.2.3. Deconstrucción y postmodernidad en fotografía

El panorama de pensadores y teóricos sobre la fotografía que se sitúan en este marco conceptual y epistemológico es bastante amplio. Geoffrey Batchen analiza el problema de los orígenes de la fotografía en *Arder en deseos. La concepción de la fotografía,* desde un planteamiento cercano al deconstruccionismo. En efecto, para tratar de responder a la pregunta «¿qué es la fotografía?», Batchen propone analizar dónde y cuándo surge este dispositivo, tratando de demostrar que «la formación discursiva de un *deseo de fotografiar* [tiene lugar] en el ámbito epistemológico europeo de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX». Por ello, la fotografía «fue descrita por, al menos, veinte personas distintas de siete países distintos entre aproximadamente 1790 y 1939»[335]. Su

[333] Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad,* ed. cit.

[334] Douglas Crimp, «Sobre las ruinas del museo», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad,* ed. cit.

[335] Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 181.

aproximación histórica al estudio de los orígenes de la fotografía se declara deudora del pensamiento derridiano —deconstruccionista, postmoderno—, al señalar que estos orígenes «aparecen inscritos en un juego dinámico de diferencias (el juego de la *différance)* que rehúsa asentarse en ninguno de los polos de identificación existentes (naturaleza, cultura, las características intrínsecas del medio, las exigencias del contexto)»[336].

Dominique Baqué se propone realizar un diagnóstico sobre el papel de la fotografía en el arte contemporáneo en *La fotografía plástica*[337]. Baqué señala que, como ya lo había enunciado Benjamin, la fotografía es «uno de los factores más poderosos de deconstrucción de la mitología modernista», que «ha hecho temblar los cimientos del arte»[338], al poner en crisis algunas nociones de la modernidad como los conceptos de autor, obra y originalidad. La estética de lo banal, la estética «trash» (basura), la deliberada pobreza de las imágenes fotográficas que se puede hallar en numerosas prácticas artísticas contemporáneas, representa, de facto, un modo de socavar y de deconstruir la función autor.

Rosalind Krauss es una de las autoras más influyentes en el campo de la teoría fotográfica actual. Krauss, junto a Annette Michelson, fundó *October,* en 1976, revista norteamericana de referencia para el pensamiento estético contemporáneo. A esta revista se vincularon muy pronto diversos estudiosos del arte y de la fotografía como Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster, Christopher Phillips, Abigail Solomon-Godeau, etc. Las principales ideas y planteamientos de los debates postmodernos en torno a la fotografía han sido expuestas en una reciente recopilación de textos realizada por Jorge Ribalta[339]. Entre los rasgos comunes de los debates postmodernos sobre la fotografía, podemos destacar la vinculación estética y política con el proyecto de las vanguardias históricas y los intentos de su reconstruc-

---

[336] *Ibíd.,* pág. 203.

[337] Dominique Baqué, *La fotografía plástica,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original, 1998).

[338] *Ibíd.,* pág. 225.

[339] Véase la clarificadora introducción de Jorge Ribalta (ed.), «Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna», en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004. También hay que destacar otra recopilación de textos sobre la relación entre el pensamiento estético contemporáneo y la fotografía de Jorge Ribalta y Gloria Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

ción, el contexto sociopolítico como reacción al neoconservadurismo de los ochenta (la era de Reagan y Thatcher), la poderosa influencia de los teóricos de la postmodernidad y el deconstruccionismo postestructuralista, la crítica a los cánones del arte modernista y el intento de desmitificar la figura del artista, etc., como explica Ribalta. De este modo, el hecho fotográfico ha generado numerosas reflexiones sobre la naturaleza del arte, trantando aspectos tan importantes como la originalidad de la creación artística, el problema de la autoría, la reproducción de las obras artísticas, el valor mercantil del arte en nuestro tiempo, el papel de la fotografía y del arte en la sociedad de masas, etc.

Tras mostrar cómo la crisis del arte es un reflejo de una crisis ideológica y cultural muy profundamente vinculada al fin de la modernidad, Allan Sekula[340] señala que la significación en fotografía no debe contemplarse como algo «inmanente, universal o fijado», sino *contingente*, y que es necesario superar tanto «la esencial subjetividad del artista», que responde a una concepción romántica del arte, como «la esencial objetividad del realismo fotográfico», sólo superable desde el reconocimiento del «trabajo cultural como una praxis». Rosalind Krauss[341] constata cómo la revalorización de la fotografía en el mercado del arte en la actualidad sigue viejos principios del mercado del arte, que una «sociología radical de la fotografía» debe deconstruir. Douglas Crimp[342] vincula el retorno del aura de la fotografía a los dictados del mercado del arte, una operación engañosa que no puede ocultar la esencial reproductibilidad de la fotografía, y que sólo resulta inteligible desde la óptica de la posmodernidad, atenta a la «dispersión del arte y de su pluralidad». En esta linea, Simon Watney subraya la necesidad de ver la fotografías, no como «objetos intrínsecamente unificados», sino como «fragmentos de ideología, activada por los mecanismos de la fantasía y el deseo en el contexto de una historia fragmentaria de las imágenes»[343].

---

[340] Allan Sekula, «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[341] Rosalind Krauss, «Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October,* núm. 5», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[342] Douglas Crimp, «La actividad fotográfica de la posmodernidad», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* ed. cit.

[343] Simon Watney, «Sobre las instituciones de la fotografía», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* ed. cit.

Abigail Solomon-Godeau[344] observa cómo la fotografía constituye un «vehículo para exponer cuestiones estéticas, epistemológicas, de percepción 'lingüística' o políticas» que rastrea en la obra artística de fotógrafos como Laurie Simmons, Sherrie Levine, Barbara Kruger, etc., en los que la noción de «autoría fotográfica» se vacía de significado. A partir del análisis de diferentes fotografías de Victor Burgin, Jeff Wall, Hans Haacke, o Sherrie Levine, Craig Owens[345] deconstruye las operaciones discursivas ocultas en la pose fotográfica, y que expresan su carácter de *imposición,* en cierto modo «el deseo de un otro domesticado».

Estos estudiosos, entre otros, se aproximan al análisis de la fotografía desde posiciones que reivindican el valor de la instancia receptora, desde una radical subjetividad que transciende la materialidad del texto fotográfico, auténtico «pretexto» para desplegar una reflexión sobre la naturaleza de la fotografía como forma de expresión.

3.2.5.3. La perspectiva de los «estudios culturales»

3.2.5.3.1. Principios generales

Los estudios culturales constituyen una escuela de pensamiento de gran penetración en el mundo universitario anglosajón. Nacida en Gran Bretaña, tras la II Guerra Mundial, esta corriente metodológica se propuso estudiar las representaciones y productos de la cultura de masas, desde una concepción amplia de la «cultura», en su dimensión antropológica y política, atendiendo especialmente a los diferentes grupos sociales de las clases populares y cómo éstas se relacionan con el poder, en sus formas de adhesión y rechazo. En su momento, la aparición de este tipo de estudios, en los años 60, significó un giro importante en tanto que se prestaba atención por primera vez a las formas de consumo cultural de las clases sociales trabajadoras. Se trata de una perspectiva de trabajo que acoge en su seno investigaciones de naturaleza y metodologías muy diferentes, desde estudios centrados en el análisis de los textos culturales, desde opciones semiótico-textuales hasta estudios sobre sociolo-

[344] Abigail Solomon-Godeau, «Imágenes convencionales», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* ed. cit.

[345] Craig Owens, «Posar», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* ed. cit.

gía del consumo. De este modo, las metodologías utilizadas van desde el análisis textual hasta la etnografía, la crítica literaria, el psicoanálisis, el estructuralismo, los estudios de género, el feminismo, la antropología cultural, los estudios postcoloniales, etc. Es por ello que, siguiendo el esquema de Laswell antes empleado para visualizar el crisol de perspectivas posibles, la metodología de los estudios culturales prestaría atención tanto al contexto sociológico, histórico y cultural (1), al canal (3), a la materialidad del texto audiovisual (4) y al polo receptor (6). (Véase «Diagrama general del hecho comunicativo», en el apartado 3.1.)

El nacimiento de esta escuela de pensamiento se identifica con la aparición del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos fundado por Richard Hoggart[346] y Raymond Williams[347] en la Universidad de Birmingham en los años 60, cuya labor fue continuada posteriormente por estudiosos como Stuart Hall, Paul Willis y otros. Se trata de un campo interdisciplinar que se centra en el estudio de las sociedades modernas, y que sostiene que todas las formas de producción cultural (de la «alta» y de la «baja» culturas) deben ser estudiadas en relación con el resto de actividades culturales y con las estructuras sociales e históricas. Cabe destacar también la preocupación por abordar el estudio de la ideología implícita en los productos culturales. Las formas de la cultura popular expresan la ideología del capitalismo tardío: el estudio de las diferencias de género, de la representación de las diferencias raciales, de las formas de colonialismo cultural, etc., son algunos de los temas tratados desde la óptica de los estudios culturales. Como señalan Armand Mattelard y Erik Neveu[348], el compromiso social y político de los fundadores de los estudios culturales y su ambición intelectual dieron pie a una prolífica producción de trabajos, que ha conocido desde entonces un desarrollo enorme en los Estados Unidos en la actualidad, hasta el punto de considerarse como «paradigma dominante».

Para Mattelard y Neveu el «pecado original» de los estudios culturales es la escasa atención que ha prestado a la historia y a la economía. En efecto, el «escaso interés por las aportaciones de la economía constituye otra debilidad que no puede sino hipotecar el proyecto de materialismo cultural que integra la dimensión de la producción y de la

---

346 Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Londres, Penguin Books, 1992 (edición original, 1957).

347 Raymond Williams, *Cultura i societat*, Barcelona, Laia, 1974 (edición original, 1958).

348 Armand Mattelard y Erik Neveu, *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.

circulación de los bienes culturales»[349]. El estudio de las dinámicas internas de producción, distribución y exhibición de los bienes culturales también expresan la ideología implícita del capitalismo, más allá de sus elaboraciones simbólicas. Por ello, se puede identificar una corriente en el seno de los estudios culturales que reivindica el estudio de la economía política de la cultura, que no se presenta como incompatible con los estudios textuales (simbólicos) o sobre el consumo y la recepción cultural.

Así pues, los estudios culturales representan una síntesis de aproximaciones al análisis de los objetos culturales muy ecléctica, que se ha desarrollado paralelamente a otras perspectivas estudiadas como el deconstruccionisno, la semiótica, el psicoanálisis, el feminismo o los estudios de género, con los que guarda una estrecha relación.

3.2.5.3.2. Los «estudios culturales» en fotografía

El texto coordinado por David Pérez, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, podría encuadrarse en el ámbito de los estudios culturales. En su introducción, David Pérez señala que los trabajos que recoge se incriben en el marco de los llamados «Woman's Studies», esto es, estudios sobre las representaciones de otras formas de sexualidad, que formarían parte, de manera más genérica, de los «Cultural Studies». Por otro lado, una de las propuestas analíticas que mejor se puede identificar con esta corriente metodológica es el estudio de Graham Clarke, *The Photograph*[350]. Este estudioso propone el análisis del texto fotográfico como producto cultural que refleja diferentes formas de relación con el mundo. En tanto que sistema de representación, la fotografía nos «habla» del mundo que refleja y de la particular concepción de la imagen que proponen las sociedades en cuyo contexto se producen dichas imágenes. Por ello, Clarke propone un recorrido a través de la fotografía del siglo XIX, la fotografía de paisaje, la ciudad en la fotografía, el retrato, la representación del cuerpo, la fotografía documental, la fotografía artística y la fotografía manipulada, que se propone establecer relaciones entre las representaciones fotográficas y los modos de entender la realidad de la cultura occidental, en toda su ambivalencia y contradicciones.

[349] *Ibíd.*, pág. 71.
[350] Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

3.2.5.4. La teoría del discurso feminista

3.2.5.4.1. Principios generales

La perspectiva feminista constituye una de las escuelas de investigación más importantes de los últimos años. Esta orientación ha encontrado un espacio de trabajo muy productivo en el campo de los estudios fílmicos, que puede resultar interesante para el objetivo que nos hemos fijado en el presente capítulo sobre el examen de las diferentes metodologías en el campo del análisis de la obra de arte y de la fotografía.

Como señalan M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams, el propósito de la investigación feminista es «inestabilizar y dislocar los modos de producción del conocimiento que han mantenido tradicionalmente una jerarquía sobre las líneas de sexualidad y clase diferentes»[351]. Esto implicará la deconstrucción de la «mirada patriarcal», un elemento que preside los modos de representación occidentales —la pintura y la escultura— y que se ve ejemplarmente representado en los medios de masas como el cine o la televisión, en el llamado «cine clásico» o cine hollywoodiense. En efecto, los primeros trabajos feministas sobre el discurso fílmico, durante la década de los setenta, se proponían realizar una relectura del cine —como medio de comunicación más influyente e interesante donde poder efectuar este examen—, a través del análisis de las imágenes o estereotipos de la mujer —la virgen, la vampiresa, la buena chica o la prostituta. En general, se trata de estudios norteamericanos que proceden a menudo de la sociología y el periodismo político. Una segunda tradición que emerge a finales de los setenta es la que busca dar respuesta a la demanda de nuevas formas de representación radicalmente diferentes, para lo cual pasará por la crítica del modelo de representación clásico —masculino—, cuyo patrón narrativo es el melodrama fílmico, literario, televisivo o radiofónico. Geográficamente, esta línea de trabajo corresponde al ámbito británico, cuyos críticos proceden de la semiótica y el psicoanálisis. Debido a la ausencia de películas realizadas por mujeres (ya que los medios de producción están bajo control masculino), los críticos feministas se

[351] M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams (eds.), «Introduction», en *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Ángeles, American Film Institute Monograph Series, 1983, pág. 5.

volverán adeptos a «leer el grano» del texto fílmico clásico. Ambas líneas convergen en el intento de poder determinar una temporalidad, un espacio y una subjetividad propios de la mujer, «un camino que les servirá para intentar reconquistar un territorio y des-marginalizar a las mujeres»[352].

El principal reto que la perspectiva feminista asume es intentar definir qué entiende por «texto femenino», es decir, «si se puede tomar 'lo femenino' como principio de organización textual, como característica del texto mismo»[353]. En la base de esta distinción, subyace la idea de una analogía entre sexualidad y lenguaje, de tal modo que el discurso occidental hegemónico ostentaría las características 'masculinas' de visibilidad, orientación a una meta, etc. Así pues, el lenguaje femenino representaría la subversión del discurso clásico, enfrentando la pluralidad a la unidad, la apertura a la clausura narrativa, la heterogeneidad a la homogeneidad, la diferencia a la identidad, la ambigüedad a la univocidad significante. Partiendo de los presupuestos de la teoría del discurso, lo femenino responderá a una posición del sujeto, muy distante del sujeto cartesiano bien definido, que desafía las formas dominantes de relación entre textos y receptores.

El feminismo como teoría del discurso se propone una crítica de los presupuestos epistemológicos de la razón occidental que, a nuestro juicio, estaría en sintonía con las teorías deconstruccionistas y el llamado «pensamiento postmoderno». De este modo, la necesidad de construir un nuevo discurso que efectúe una re-lectura y re-escritura de los textos masculinos ha llevado a buena parte de la crítica feminista a adoptar una perspectiva deconstructiva. Como señala Giulia Colaizzi «hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad»[354]. Esta autocomprensión del feminismo como teoría del discurso necesita de la deconstrucción como un procedimiento para leer y escribir de otro modo el texto de la cultura, lo que implica «un deseo de desplazar la orientación fundamental del discurso tradicional hacia su clausura»[355]. El auge del pensamiento feminista

[352] *Ibíd.*, pág. 10.

[353] Véase Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 25.

[354] Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, página 20.

[355] En Cristina de Peretti, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 131.

coincide, además, con la llamada «crisis de los grandes relatos emancipatorios o especulativos»[356], es decir, el fin de la práctica de grandes narrativas que son esencialistas y monocausales.

Como decíamos anteriormente, la deconstrucción del texto clásico por parte de la perspectiva feminista tiene por objeto —para gran parte de la crítica feminista— sentar las bases de legitimación para la construcción de textos femeninos, alternativos al hegemónico. Este feminismo deconstructivo es próximo a los postulados postmodernistas, en la medida en que se propone la rescritura de la historia y una cierta negación del carácter histórico del texto. En el ámbito de la filosofía feminista contemporánea, existe una fuerte polémica entre el llamado «feminismo ilustrado» —que mantiene abierto el proyecto de la ilustración como algo inconcluso, en el marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt— y el «feminismo deconstructivo o postmoderno» —cuya opción afirma radicalmente «la muerte del hombre, la historia y la metafísica»[357]. A nuestro juicio, la perspectiva feminista, próxima en planteamientos al feminismo deconstructivo, tiene ante sí el reto de clarificar su estatuto epistemológico ya que sufre una contradicción por lo que respecta a su posición ante «la muerte de la historia»: un buen número de estudios feministas siguen teniendo una importante influencia marxista que, al menos, exige una explicación acerca de cómo se puede deconstruir el sujeto marxista que se define como histórico, apelando al mismo tiempo a la «muerte de la historia».

---

[356] Una fundamentación extensa de estas ideas es desarrollada en la obra de Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna,* Madrid, Cátedra, 1984, págs. 73-78.

[357] Seyla Benhabib, «Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance», en *Praxis International,* vol. 11, núm. 2, julio de 1991, pág. 137. Esta autora se pregunta si se puede proclamar el fin de la historia y, al mismo tiempo, mantener interés por la emancipación de las mujeres y los ideales políticos. En el marco del feminismo ilustrado, Benhabib reivindica la idea de utopía y señala la imposibilidad, desde el feminismo, de evacuar la pregunta acerca del sujeto, lo que entra en manifiesta colisión con la proclamación, por parte del postmodernismo, de la «muerte del hombre». Por todo ello, esta autora señala que el feminismo es incompatible con el postmodernismo. Una descripción del estado de cosas en la polémica feminismo *vs.* postmodernismo la puede encontrar el lector en Linda J. Nicholson (ed.), «Introduction», en *Feminism/Postmodernism,* Nueva York y Londres, Routledge, Chapman y Hall, Inc., 1990.

3.2.5.4.2. La perspectiva feminista en fotografía

Uno de los estudios que podrían encuadrarse en esta corriente metodológica es, de nuevo, la recopilación de textos realizada por David Pérez con el título *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*[358]. En la fotografía más normativa, donde domina el paradigma naturalista, se puede reconocer la presencia de la autoridad fálica en la representación del género, que algunas prácticas artísticas fotográficas tratan de deconstruir, como muestra Maureen P. Sherlock[359].

En un planteamiento similar cabe enmarcar el ensayo de Helena Cabello y Ana Carceller, al señalar que el pensamiento feminista cuestiona las estrategias de poder en algunas propuestas artísticas contemporáneas, que persiguen una «descolonización [de las] relaciones humanas tradicionales centradas en la discriminación por razones de género»[360]. En definitiva, numerosas prácticas fotográficas se proponen como una crítica hacia los modos de representación tradicionales asociados a un pensamiento patriarcal.

Como explica Terry Barrett[361], la orientación feminista debe enmarcarse en el contexto más amplio de los estudios de género. Los géneros son construcciones culturales y políticas que expresan cómo viven y se representan las diferentes opciones sexuales de nuestra sociedad, masculinas, femeninas u homosexuales, en todas sus formas. Numerosas prácticas fotográficas como las de Lynette Molnar, Barbara Kruger, Robert Mapplethorpe, etc., plantean una ruptura de las representaciones opresivas de la mujer y de otros grupos minoritarios (gays, lesbianas, transexuales, etc.), que fracturan las mitologías culturales (actitudes, valores, ideas) más tradicionales. Es por ello que los estudios de género son enmarcados, a menudo, en el contexto general de los «estudios culturales».

---

[358] David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[359] Maureen P. Sherlock, «El doble del cuerpo», en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 90.

[360] Helena Cabello y Ana Carceller, «Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (fragmento)», en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, ed. cit., pág. 96.

[361] Terry Barrett, *Critizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 2000 (edición original, 1990).

3.3. El análisis de la fotografía en la actualidad: un modelo mestizo y abierto

El extenso recorrido que acabamos de realizar de las diferentes perspectivas metodológicas para el análisis de la obra de arte y de la fotografía nos ha permitido comprobar la disparidad de enfoques existentes, correspondientes a diferentes concepciones del arte y de los medios de masas. No obstante, cuando hemos entrado a analizar cada una de estas corrientes con detalle, hemos podido comprobar cómo todas estas perspectivas de trabajo están relacionadas entre sí, y que, a pesar de nuestro afán simplificador, no existe un «historicismo», una única perspectiva sociológica, psicológica, hermenéutica o semiótica, sino que hay muchas orientaciones que conviven en el seno de cada corriente metodológica, y estas escuelas de pensamiento son coincidentes en el tiempo e interactúan mutuamente.

La revisión de las diferentes corrientes de pensamiento en el campo del texto audiovisual ha puesto de manifiesto la extrema juventud del ámbito de estudios sobre la imagen fotográfica, y el largo camino que queda aún por recorrer. Una de las principales razones que explica la precariedad del campo de estudios sobre la fotografía es que éste se ha desarrollado en el marco del mundo del coleccionismo y de la crítica fotográfica en revistas especializadas y de divulgación. El coleccionismo fotográfico privado en España ha surgido como consecuencia de un escaso interés por este medio por parte de las instituciones públicas y de los museos. No obstante, hay que decir que esta circunstancia ha sido compartida con otros países durante muchos años. Sólo en los últimos tres decenios han comenzado a surgir numerosos archivos y museos de fotografías en los países más industrializados, especialmente en los países nórdicos, centroeuropeos y en los Estados Unidos. En España se ha producido una reacción análoga los últimos años, y que se ha cristalizado en la creación de Departamentos de Fotografía en Museos como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, el Centro de Arte Contemporáneo «Reina Sofía» de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña (MACBA), entre otros.

Por otra parte, la crítica fotográfica que aparece regularmente en las carteleras y revistas especializadas es una prueba patente de la escasa preparación que tienen nuestros críticos de fotografía (debido, fundamentalmente, a las escasas posibilidades formativas que existen en nuestro

país). Revistas como *La fotografía, Foto profesional, FV,* etc., publican periódicamente portfolios de fotógrafos actuales, realizando una labor muy importante para facilitar un mejor conocimiento de lo que se está produciendo en la actualidad. Sin embargo, los criterios para la publicación de la obra de estos fotógrafos no siempre son públicos o transparentes, y muchas veces responden exclusivamente a intereses de mercado. Finalmente, el mundo de las galerías especializadas en el campo de la fotografía tampoco ha contribuido a mejorar el conocimiento del hecho fotográfico. La programación de exposiciones fotográficas en las galerías no siempre responde a criterios coherentes sino muchas veces a intereses de mercado, creando fuertes interferencias en el mundo de la enseñanza al determinar modas o estilos entre los fotógrafos más jóvenes.

Pero el examen realizado de las diferentes escuelas de pensamiento en el campo de la historia (y de la teoría) del arte y de la fotografía puede resultar muy útil para adquirir conciencia del largo camino que queda por recorrer en el estudio de la fotografía. La mayor parte de las perspectivas de trabajo en el campo de la historia del arte parecen muy aplicables al campo de estudios sobre la imagen fotográfica. De este modo, el método biográfico, el historicismo, el formalismo, el análisis psicológico, el análisis iconológico o el sociologismo son algunas perspectivas de trabajo que pueden adoptarse en el análisis de la fotografía. El análisis textual de la imagen fotográfica, concebido como un instrumento de trabajo complementario al estudio histórico, es otro aspecto fundamental que debemos incorporar, a la luz de las aportaciones de los enfoques estructuralistas, formalistas, iconológicos y semióticos. El enfoque hermenéutico, el estudio del dispositivo fotográfico desde un punto de vista tecnológico y práctico o los enfoques deconstructivistas, feministas o de los estudios culturales son otros modos de abordar el estudio del hecho fotográfico en toda su extensión. Por todo ello, creemos que el estudio de la fotografía sólo puede proponerse en la actualidad como un *modelo abierto,* donde el mestizaje de las metodologías examinadas es casi inevitable.

No obstante, pensamos que en este contexto cabe desarrollar una propuesta de análisis rigurosa y profundamente crítica con los principios metodológicos que guían la propia investigación. Se trata, en definitiva, de desarrollar una metodología de análisis de la imagen fotográfica que permita comprender los mecanismos de producción de sentido que habitan en el texto fotográfico, evitando, al tiempo, una deriva interpretativa que nos aleje de su materialidad, lo que nos proponemos exponer en el siguiente capítulo.

En efecto, el análisis de la imagen fotográfica permite descubrir significados ocultos, pero también desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad y, en definitiva, con la propia realidad. En este sentido, la actividad analítica puede entenderse como una forma de (auto)conocimiento, que puede llegar a invertir la relación imagen *vs.* realidad. Como decía Richard Avedon, «las fotografías tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por medio de las fotos conozco a la gente»[362].

[362] Jean-François Chevrier, *Richard Baltaus: unes ressemblance exemplaire. 15 critiques. 15 photographes,* París, Éd. Créatis, 1982, pág. 72. Citado por Hugo Doménech, *op. cit.,* pág. 21.

Capítulo 4

Una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía

Tras el examen de las numerosas propuestas metodológicas que hemos visto en el capítulo anterior, es momento de pasar a exponer una metodología de análisis propia. Como se puede suponer, nuestra propuesta surge de buena parte de las metodologías ya existentes. Sería una presunción intolerable pretender, a estas alturas, desarrollar una metodología de trabajo «inédita», como si tamaña empresa fuese posible después de todo lo que se ha escrito sobre el análisis de la imagen. Hemos visto cómo incluso en el caso de metodologías poco satisfactorias, como las orientaciones biográfica —que suele verse atrapada por la problemática de intencionalidad—, el historicismo o la perspectiva sociológica —a menudo demasiado preocupadas por los aspectos «colaterales» que trascienden la materialidad del texto a analizar—, siempre aportan informaciones y planteamientos que merecerían ser integrados en un modelo más amplio.

Vamos a proceder, por tanto, a la exposición de la metodología de trabajo que proponemos para el análisis de la imagen fotográfica, no sin desplegar previamente una serie de reflexiones sobre la propia naturaleza de la actividad analítica, y de los riesgos que asumimos quienes nos adentramos en este terreno. Queremos dejar constancia de la *naturaleza orientativa y provisional* de nuestra propuesta metodológica, conscientes de los peligros teleologistas, deterministas o positivistas a los que puede conducir una concepción demasiado rígida de la lectura de un texto audiovisual.

4.1. Derivas de la interpretación: a propósito de la naturaleza del análisis fotográfico

4.1.1. *La naturaleza del texto fotográfico y la deriva interpretativa*

En los capítulos primero («La fotografía en la historia de las representaciones icónicas») y segundo («El concepto de fotografía»), hemos podido constatar cómo las orientaciones histórica y teórica de la fotografía han evolucionado autónomamente, una cuestión que para nosotros está en el origen de la escasez de estudios y del precario desarrollo de investigaciones en torno al hecho fotográfico. Como hemos señalado, creemos que ambas perspectivas están profundamente ligadas, hasta el punto de que es imposible hacer «historia de la fotografía» sin presuponer una determinada concepción teórica de la naturaleza de la imagen fotográfica, ni se puede hacer «teoría de la fotografía» sin tener en cuenta su profunda naturaleza histórica.

En nuestra opinión, es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa reconocer que el texto fotográfico es una *práctica significante,* por utilizar la expresión de Bettetini[363], en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. Esta orientación metodológica, muy extendida hoy en día entre los historiadores de la imagen desde la perspectiva de la comunicación, dista bastante de los estudios existentes sobre historia de la fotografía que, con frecuencia, se preocupan mucho más por acumular cuantiosa información empírica sobre los autores, el desarrollo de la tecnología fotográfica, y por establecer nexos genéricos y estilísticos con otras obras fotográficas, sin apuntar relaciones con otros sistemas de representación. En definitiva, nuestra aproximación analítica al estudio de la imagen fotográfica se basa en el *análisis textual de la fotografía,* sin dejar de lado las valiosas informaciones que nos ofrece el conocimiento del autor (datos biográficos), del contexto político, social y económico (enfoque histórico, so-

[363] Gianfranco Bettetini, *Producción significante y puesta en escena,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ciológico y económico), del estudio de la evolución de la tecnología (perspectiva tecnológica) o de las condiciones de producción, distribución y recepción de la obra fotográfica.

El análisis de la imagen fotográfica se enfrenta a una serie de riesgos. En primer lugar, la fotografía mantiene una relación de analogía con la realidad lo que revela su especial estatuto: la imagen fotográfica parecería «un mensaje sin código». El análisis barthesiano pone de relieve, como hemos expuesto anteriormente, la imposibilidad de efectuar un estudio de las unidades significantes del primer mensaje fotográfico —nivel denotativo—, ya que esta denotación es puramente analógica. En el fondo podemos reconocer la huella del pensamiento cartesiano, cuyo dualismo debemos, cuanto menos, poner en cuarentena. Cabe cuestionar asimismo el «carácter analógico de la denotación», así como la imposibilidad de ser analizada. Existen numerosos elementos puramente denotativos o materiales (el color, la línea, la textura, etc.) que son, con frecuencia, al mismo tiempo fuertemente connotativos, como veremos en nuestra propuesta. De hecho, nuestro modelo parte de la consideración de la forma y del contenido como niveles que se hayan profundamente imbricados, hasta el punto de que resulta casi imposible disociarlos radicalmente.

Por otra parte, como también hemos explicado, el fuerte desarrollo experimentado por la investigación semiótica de corte neopositivista, es decir, no demasiado alejada de los postulados estructuralistas, contagió a muchos investigadores de un fuerte optimismo en el análisis del mensaje fotográfico. Una concepción semiótica cerrada pone de relieve la existencia de otro peligro que acecha al analista de imágenes: el olvido del fin último de todo análisis, a saber, la búsqueda de la *comprensión* de los procedimientos y mecanismos de producción de sentido que el texto fotográfico despliega, lo que no puede dejar de lado las consideraciones históricas sobre la imagen. En cierto modo, el análisis fotográfico se puede convertir, empujados por la *fiebre «positivista»*, en una suerte de estudio «anatómico-forense» o «taxidermista», como si el analista tuviera que limitarse a describir con frialdad y distancia la materialidad de la imagen (como si esto fuera posible), perdiendo de vista el problema de la significación de la fotografía.

En segundo lugar, también hemos hecho referencia, en especial en el caso de la fotografía, a la existencia de un peligro evidente de la actividad analítica, como Umberto Eco ya denunció, cuando se asume que «interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esen-

cia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación»[364]. Nos hallamos ante uno de los *fanatismos epistemológicos* de mayor calado en la larga tradición de la historiografía del arte y de la imagen, como ya hemos señalado en el capítulo tercero («Aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía»). En este caso, el autor se convierte en el principio de autoridad que sirve para sancionar la corrección de la lectura que realiza el analista. Cabe recordar en este sentido que el *autor empírico* es una instancia ajena a la materialidad del discurso audiovisual, y que en rigor no es sino un lector más de la imagen que analizamos. El mundo de la museística, de las exposiciones y de los catálogos fotográficos están dominados por este idealismo crítico, de corte romántico, basado en la «intentio auctoris», demasiado extendida incluso en la actualidad[365].

Finalmente, otro riesgo muy notable en el trabajo de análisis de la imagen es de signo contrario: el de la *deriva interpretativa* que nos pueda conducir a trascender la materialidad del texto icónico. Es lo que Umberto Eco ha descrito en su estudio *Los límites de la interpretación*[366] como un segundo tipo de *fanatismo epistemológico*, a saber, que «todo texto puede interpretarse infinitamente», expresión de la deriva interpretativa que no debe confundirse con el *anarquismo epistemológico* que propugnara en su momento Paul Feyerabend cuando cuestionaba la infalibilidad del positivismo lógico. Y el término «deriva» es especialmente gráfico para describir la ausencia de dirección alguna en el trayecto analítico que exhibe un buen número de análisis críticos del texto audiovisual, hasta el punto de que parecería que el objeto estudiado carece de sentido, puesto que todo es interpretable *ad nauseam*. Susan Sontag en *Contra la interpretación*[367] nos ha advertido de este riesgo al hablar de la «arrogancia de la interpretación» por excesiva atención al contenido, y al proponer la descripción rigurosa de la forma como antídoto necesario. En efecto, son numerosos los críticos que, fascinados por la escritura derridiana, apelan a la inexistencia de límites en la interpretación del texto icónico, una vez ha quedado despojado el signo de su referente al carecer el texto de márgenes o límites.

---

[364] Umberto Eco, *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen, 1990, pág. 357.

[365] Recomendamos en especial la lectura del lúcido y brillante texto de Imanol Zumalde, «La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación», en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar,* Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana, 2002, pág. 19.

[366] *Op. cit.*

[367] Susan Sontag, *Contra la interpretación,* Barcelona, Seix Barral, 1984.

Como hemos visto en el capítulo anterior, buena parte de estos ejercicios de análisis, autodenominados «derridianos», poco tienen que ver con el sentido original de la propuesta filosófica de Jacques Derrida. El psicoanálisis postlacaniano, el feminismo y los estudios culturales constituyen perspectivas de trabajo que comparten la seducción por los discursos deconstructivos y postestructuralistas al tratar de «decir cosas que el texto no dice», bajo la coartada de la intertextualidad del texto icónico o del horizonte de competencia lectora como principales parámetros para indagar en el sentido del texto audiovisual. Umberto Eco lo ha expresado así, como nos recuerda Zumalde: «A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran»[368].

En este orden de cosas, nuestra propuesta de trabajo parte de la necesidad de centrar la atención en la *materialidad de la forma* como punto de arranque, lo que no significa que obviemos otras informaciones colaterales sobre el autor, el periodo, la técnica empleada, etc. En el caso de la imagen fotográfica, estas informaciones son tanto más útiles, en la medida en que nos hallamos ante un discurso caracterizado por una materialidad *abierta*, en la que es fácil que el analista termine proyectando en el objeto analizado sus propios fantasmas y *derivas* interpretativas. Sin duda, nos hallamos ante una empresa realmente difícil, puesto que el crítico, por definición, no puede desprenderse de su propia red de prejuicios, y el *horizonte efectual* desde el que se realiza el análisis, como diría Gadamer. Es necesario, pues, asumir una serie de riesgos, si bien tratamos de hacerlo explicitando los presupuestos filosóficos implícitos en nuestro modelo de análisis.

4.1.2. *Consideraciones previas sobre el modelo propuesto*

Tal vez tengan razón quienes afirman que no es necesario desarrollar modelos metodológicos tan exhaustivos y detallados como el nuestro. Quizás, la precariedad de la fotografía, y de la imagen fija aislada en general, justifica el estado de cosas actual, en el que es un hecho constatable la inexistencia de propuestas como la que presentamos. Claro está que nuestro interés se dirige hacia el campo de la fotografía artística, ya que este tipo de imágenes da el juego suficiente para poder desarrollar un estudio analítico en profundidad. Creemos que en el

[368] Zumalde, *op. cit.*, pág. 122.

contexto actual es más necesario que nunca ofrecer un trayecto metodológico en el estudio de la imagen, y más concretamente en el caso de la fotografía, que contribuya a responder a la pregunta *¿cómo significa la fotografía?* Se trata de una pregunta aparentemente simple, pero que apunta hacia el problema que en realidad nos motiva, muy profundamente, en todas las investigaciones que realizamos sobre la imagen.

Se podría afirmar que el análisis de una fotografía consiste en la distinción de distintos niveles, desde la estricta materialidad de la obra, y su relación con el contexto histórico-cultural, hasta un nivel enunciativo. El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. Asumamos, pues, este condicionamiento inevitable y tratemos de corregir, en la medida de lo posible, este factor distorsionante del análisis. Por ello, nuestro método propone la distinción de un primer nivel, que hemos denominado *nivel contextual,* que nos fuerza a recabar la información necesaria sobre la técnica empleada, el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la fotografía que pretendemos analizar. La cumplimentación de este primer nivel del análisis trata de mejorar nuestra competencia lectora.

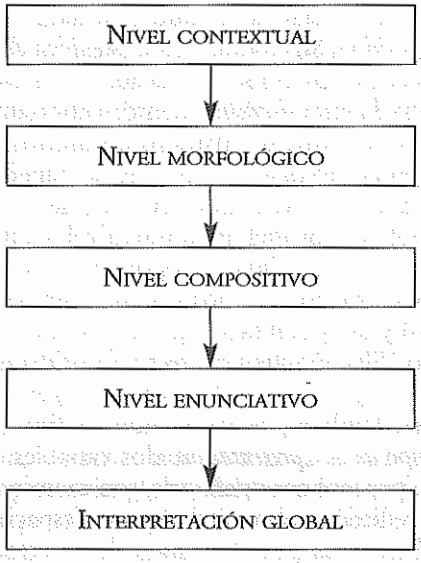
El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del *nivel morfológico* de la imagen. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores, bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia. Como veremos, algunas nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente «materiales» y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de la imagen fija aislada, y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la imagen, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la interpretación global del texto fotográfico. Haciéndonos eco de las teorías gestaltianas de la imagen, conviene recordar que en todo acto de percepción entran en juego una serie de leyes perceptivas,

de carácter innato, como la «ley de la figura-fondo», la «ley de la forma completa» o la «ley de la buena forma», que apuntan en esta misma dirección. En definitiva, la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza *holista,* en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de *totalidad.* También conviene advertir que estos elementos simples a los que nos referimos no son unidades simples sin significado. En este sentido, cabe recordar, como ya hemos señalado, que uno de los principales problemas que plantea el análisis de la imagen es la ausencia de una doble articulación de niveles como en los lenguajes naturales, como explicaron Benveniste y Martinet, con un conjunto finito de unidades mínimas sin significación —los fonemas—, que permite articular un segundo nivel del lenguaje formado por unidades mínimas con significación —los morfemas—, cuyo número de combinaciones es muy elevado. En el caso de los lenguajes icónicos es imposible establecer la existencia de unos niveles equivalentes, algo que nos permitiría hablar de forma rigurosa de un nivel morfológico, de un «alfabeto visual» *estricto sensu,* sobre el que se construiría un nivel sintáctico y otro semántico-pragmático. En el caso de los textos audiovisuales es más patente aún que en otros lenguajes la necesidad de reconocer la ausencia de frontera entre la forma y el contenido que, en realidad, funcionan como un *continuum,* en el que resulta casi imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro.

Nuestro modelo de análisis continúa, en tercer lugar, con el estudio del *nivel compositivo.* Siguiendo con la *metáfora del lenguaje,* se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico,* conformando una *estructura* interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe, tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación,* dos variables ontológicamente indisolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de aspectos muy concretos

desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otros más abstractos como la «habitabilidad» del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen.

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del *nivel enunciativo* de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación *vs.* distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una *interpretación global del texto fotográfico,* de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como para realizar una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada.



Como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la *semiótica textual,* que tratamos de complementar con la consideración de otros aspectos como el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial; contexto histórico, social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público estaba dirigida, etc.). En la base de esta aproximación se sitúa la consideración de la fotografía como *lenguaje,* desde un punto de vista más operativo que ontológico.

Como investigadores de la comunicación con un afán por aplicar el máximo *rigor científico* (no *rigor mortis)* y honestidad posible a nuestra investigación, creemos necesario explicitar los presupuestos epistemológicos de partida en nuestra propuesta analítica. Es por ello que en las próximas páginas vamos a tratar con más detalle los diferentes conceptos e ítems que vamos a manejar en nuestros análisis textuales. Este particular diccionario (o «idiolecto») que estamos construyendo es, a su vez, un *metalenguaje* del que debemos dar cuenta de un modo extenso, sin que sea necesario una exhaustividad desmedida, ya que para ello nada mejor que acudir a las fuentes originales de las que partimos para nuestra exposición. Un glosario de términos y conceptos que no está exento de polémica.

Un axioma esencial de la filosofía de la ciencia nos advierte que la explicación científica más sencilla y que despliega un número más bajo de instrumentos analíticos siempre será mejor, «más eficiente», que una metodología compleja, que incluya muchos «items» a tratar. Aunque somos conscientes de esta realidad, la inclusión de un extenso catálogo de recursos expresivos y narrativos en nuestra metodología se plantea como un ofrecimiento al lector de un amplio abanico de conceptos que pueda servir de guía y recordatorio para facilitar el análisis de una fotografía. No obstante, somos conscientes que un análisis de los mecanismos de producción de sentido nunca debe operarse desde la ausencia de una hipótesis de trabajo, una *interpretación,* que permita articular los diferentes niveles del análisis.

Antes de pasar a exponer con detalle nuestra metodología, reiteramos el carácter absolutamente orientativo de esta propuesta de trabajo que no pretende convertirse en una suerte de «rejilla» a aplicar mecánicamente al estudio de los textos fotográficos. Conscientes que podríamos caer en una suerte de *fetichismo del método,* no queremos perder de vista la permanente provisionalidad en la

que debe moverse una metodología analítica como la que presentamos[369].

4.2. Nivel contextual

Anteriormente hemos hecho referencia a la necesidad de partir en el análisis de una imagen fotográfica de los datos disponibles sobre la imagen. En realidad, estas informaciones concretas no son estrictamente imprescindibles, ya que se puede realizar un análisis desconociendo incluso la autoría de la fotografía (de hecho, estamos rodeados constantemente por numerosas imágenes de las que ignoramos su autoría). El método que hemos desarrollado está pensado especialmente para el análisis de fotografías de la mayor complejidad textual posible, por lo que, en general, tratamos «fotografías de autor», de gran calidad técnica y artística, cuyos datos suelen estar a disposición del lector en los propios catálogos en los que se han publicado las fotografías. Los principales ítems que tratar serían los siguientes:

1. Nivel contextual	Datos generales	Título Autor Nacionalidad Año Procedencia imagen Género(s) Movimiento
	Parámetros técnicos	B/N / Color Formato Cámara Soporte Objetivo Otras informaciones
	Datos biográficos y críticos	Hechos biográficos relevantes Comentarios críticos sobre el autor

[369] En la página web citada, www.analisisfotografia.uji.es, los principales conceptos tratados de la metodología propuesta contienen enlaces que remiten a fotografías, con su ficha técnica, que sirven como ejemplos de las explicaciones incluidas.

4.2.1. *Datos generales*

Las primeras informaciones que hay que fijar se refieren a los datos generales sobre la fotografía. El título de la fotografía o «pie de foto» es fundamental porque suele fijar o «anclar» el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico. Otros datos como el autor, su nacionalidad o el año de producción de la fotografía son otras informaciones necesarias. También es conveniente explicitar la procedencia de la imagen, de un libro, catálogo o documento electrónico de donde hemos obtenido esa imagen. No es lo mismo valorar una fotografía reproducida en un catálogo, cuya calidad puede ser mejor o peor, que el original fotográfico, con sus dimensiones y cualidades originales.

Otro aspecto importante es la clasificación genérica de la fotografía, un aspecto muchas veces difícil, porque una misma fotografía puede compartir a la vez varias atribuciones genéricas. Como hemos visto, el concepto de género no está exento de polémica, aunque la utilización de este tipo de categorías es muy habitual en el lenguaje cotidiano del crítico, y sirve de orientación al espectador que no renuncia al uso de estas denominaciones: retrato, desnudo, fotografía de prensa, fotografía social, fotografía de guerra, fotorreportaje, fotografía de paisaje, bodegón, fotografía arquitectónica, fotografía artística, fotografía de moda, industrial y fotografía publicitaria. Muchas fotografías participan simultáneamente de varias categorías genéricas, sobre todo cuando algunas de estas (como la fotografía «artística», «social» o publicitaria») son extremadamente ambiguas. En algunos casos, es posible incluso poder situar al autor de la fotografía en una determinada corriente o movimiento artístico, escuela fotográfica, etc.

4.2.2. *Parámetros técnicos*

El segundo aspecto que debe ser atendido en este primer nivel contextual es el de los parámetros técnicos de la fotografía. Podemos determinar, objetivamente, si la fotografía es en blanco y negro o en color. En ocasiones, otros datos como el formato original de la imagen (tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen), tipo de cámara utilizada, soporte empleado (formato fotográfico como *paso universal, formato medio, gran formato, fotografía digital* —este aspecto, puede ser muy matizado algunas veces—, incluso información sobre la marca y tipo de película utilizada, el formato de compresión, etc.), el objetivo utilizado (si se trata de un *teleobjetivo,* un *gran angular,* un objetivo

normal, un objetivo *ojo de pez,* etc.) y otras informaciones como la iluminación empleada (en ocasiones, se trata de una información que podemos deducir con relativa facilidad, o bien está disponible en el propio catálogo o donde se ha publicado la fotografía).

4.2.3. *Datos biográficos y críticos*

Finalmente, también es necesario en el análisis de la imagen fotográfica disponer de información sobre la biografía del fotógrafo e, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que estudiamos. De este modo, incorporamos al análisis la información sobre las *condiciones de producción y exhibición* de la fotografía, sus condiciones históricas y de recepción, que pueden ayudarnos a comprender mejor la imagen que analizamos. No obstante, como hemos señalado, estas informaciones tienen un carácter meramente orientativo, ya que en el análisis de la imagen es conveniente distinguir con claridad entre el autor «empírico» y la instancia «enunciativa» de la imagen. El *autor empírico* es una instancia ajena a la materialidad del texto audiovisual analizado, cuya intencionalidad escapa a nuestro saber, mientras que la *enunciación* se refiere a las huellas textuales que se pueden hallar en la propia imagen.

4.3. Nivel morfológico

Los elementos que estudiamos dentro de este nivel de análisis serían los siguientes:

2. Nivel morfológico	Descripción del motivo fotográfico	
	Elementos morfológicos	Punto Línea Plano(s)-Espacio Escala Forma Textura Nitidez de la imagen Iluminación Contraste Tonalidad/B/N-Color Otros
	Reflexión general	

4.3.1. *La descripción del motivo fotográfico*

El análisis propiamente dicho de la fotografía debe comenzar con una detallada descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que la fotografía representa en una primera lectura de la imagen. Esta primera aproximación nos informará del grado de figuración o abstracción de la fotografía y, asimismo, de la clave o claves genéricas en la(s) que cabe(n) situar el texto fotográfico que estudiamos.

4.3.2. *El punto*

Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe[370], el punto es quizás el elemento visual más simple, ya que desde el punto de vista de la construcción de la imagen, una fotografía está formada por grano fotográfico, más o menos visible, en el caso de la fotografía fotoquímica, o de «pixels» *(picture elements)* en la fotografía digital. De hecho, los sistemas de reproducción fotomecánica, actualmente digitales, están basados en la utilización del punto como material gráfico primario. La visibilidad del grano fotográfico compromete, a menudo, el grado de figuración o de mayor abstracción de una fotografía, hasta el punto de tener importantes consecuencias a la hora de juzgar una imagen como más «centrípeta» o «centrífuga» respecto al observador. La mayor presencia del grano fotográfico puede ser un elemento que provoque un distanciamiento del espectador, que permita subrayar el grado de construcción artificial de la propia representación fotográfica. En algunos casos, la visibilidad del grano proporciona a la fotografía de una textura pictórica. En otras ocasiones, la no manifestación del grano de la imagen puede relacionarse con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica, cuando se persigue un efecto de realidad en la construcción de la imagen.

No obstante, el punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen, como nos señala el profesor Justo Vi-

[370] D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili/Comunicación Visual, 1976; W. Kandinsky, *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, 1974; Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1988; Justo Villafañe y Norberto Minguez, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1995.

llafañe. De este modo, se habla de la existencia de centros de interés en una fotografía, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.

De manera general, se acepta que cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen, nos hallamos ante una composición estática.

Si el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen (generalmente cuadrada o rectangular), nos hallaremos ante una composición en la que el punto contribuye a incrementar la fuerza tensional de la composición.

En otras ocasiones, el punto no coincide ni con el centro geométrico de la imagen ni con los ejes diagonales, en cuyo caso su presencia puede resultar perturbadora, y simplemente contribuir a dinamizar la imagen.

Finalmente, la existencia de dos o más puntos puede propiciar la creación de vectores de dirección de lectura en la imagen, lo que multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición.

Como podemos constatar, aunque el punto es un elemento morfológico se trata de un concepto plástico de gran importancia en la composición de la imagen.

4.3.3. *La línea*

Morfológicamente, la línea es definida como una sucesión de puntos que, por su naturaleza, transmite energía, es generadora de movimiento. Entre las funciones plásticas que puede desempeñar la línea, podemos señalar las siguientes, siguiendo la exposición del profesor Justo Villafañe:

— La línea constituye un elemento formal que permite separar los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada (recordemos que la *línea de contorno* es el elemento que permite distinguir una figura de un fondo perceptivo —*ley de la figura-fondo*—, como señala la teoría de la gestalt).
— La línea es un elemento clave para dotar de volumen a los sujetos u objetos dispuestos en el espacio bidimensional de la representación visual.

— Cuando la línea coincide con los ejes diagonales, su capacidad dinamizadora es todavía más evidente.

Por otra parte, las líneas horizontales, verticales u oblicuas pueden dotar de peculiares significaciones a la imagen, connotando respectivamente materialismo, espiritualidad o dinamismo.

Finalmente, conviene subrayar, como afirma Villafañe, que «la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto»[371].

4.3.4. *El plano*

Desde un punto de vista morfológico, y como señala Justo Villafañe, el plano puede ser entendido como elemento «bidimensional limitado por líneas u otros planos», y es un recurso idóneo «para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen»[372]. Cuando hablamos de la existencia de planos en una fotografía, nos estamos refiriendo a la presencia de varios planos, dimensiones o términos en una imagen, de tal modo que éstos determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen, por lo que su naturaleza es profundamente espacial.

Rudolf Arnheim señala que los elementos que son agrupados por su similitud en una composición tienden a ser reconocidos como similares, debido a que suelen hallarse en el mismo plano[373]. Gracias a la interacción entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión (la profundidad) en una composición visual que, por definición, siempre es plana.

La percepción de planos en una imagen viene dada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva. En este sentido, no debemos olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica).

---

[371] Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen,* Madrid, Pirámide, 1988, pág. 106.

[372] *Ibíd.,* pág. 108.

[373] Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual,* Madrid, Alianza Forma, 1979, pág. 56.

La construcción de la espacialidad (entendida como tridimensionalidad) está relacionada directamente con el fenómeno gestaltiano de figura-fondo[374].

En el espacio de la representación, entre los diversos planos que pueden aparecer en una imagen, en ocasiones podemos encontrar la presencia de «marcos» y «ventanas», elementos muy relacionados con el fenómeno de figura-fondo, y cuya aparición se produjo en el campo de la pintura durante el Renacimiento. El marco cumplió un papel fundamental para hacer posible una emancipación del cuadro pictórico del entorno arquitectónico que lo rodeaba (pensemos en los retablos y en las pinturas de las iglesias): el marco señalaba los límites de la representación, como hoy también lo hacen los marcos de las fotografías en las exposiciones fotográficas en galerías y museos.

Hemos hablado del plano(s) como modo de fragmentación del espacio. Es en estos planos donde se muestra el resto de elementos morfológicos con los que se interrelaciona, hasta el punto de que resulta muy difícil disociarlo de otros con los que forma un *continuum*. La naturaleza estructural del espacio nos lleva a su tratamiento en el siguiente nivel del análisis, el nivel compositivo, donde cabe desarrollar las significaciones asociadas a su tratamiento representacional.

4.3.5. *La escalaridad*

En el análisis del nivel morfológico hemos considerado conveniente incluir la escalaridad como un parámetro a considerar, ya que se trata de un elemento de naturaleza cuantitativa que puede ser observado empíricamente (objetivamente). Recordemos que el nivel morfológico de esta propuesta de análisis se detiene en el examen de aquellos ele-

[374] Es importante subrayar que Arnheim evita hablar de leyes de la percepción y prefiere utilizar el término «fenómeno». De este modo, recupera el sentido kantiano de lo *fenoménico* frente a lo *nouménico*. Lo *fenoménico* tiene que ver con lo contingente, lo mutable, lo que está sujeto a cambio y a transformación: es el mundo de lo objetual y material. Lo *nouménico* se refiere a conceptos, leyes e ideas: es el universo de lo necesario, del sujeto. Armheim no habla de *leyes* porque éstas estarían haciendo referencia a lo universal, a que la percepción estaría sujeta a unas leyes universales y necesarias. Aunque deudor del pensamiento gestaltiano, Arnheim no se desmarca de los que defienden la importancia de lo adquirido, de lo cultural, en los procesos perceptivos, frente al innatismo feroz que proclaman los pensadores de la gestalt (pensamiento que, en el fondo, se contrapone al relativismo cultural en el campo de la antropología del arte).

mentos que entrarían en la categoría de lo que tradicionalmente se ha denominado «lo denotativo». Algunos autores como Villafañe señalan que la escala, junto con la dimensión, el formato y la proporción, conforma el nivel escalar de la imagen. Sin menoscabar esta apreciación, creemos que por razones operativas del análisis, es mucho más apropiado situarlo en este bloque, por su naturaleza objetivable y facilidad para determinar la técnica empleada en la construcción de la imagen. Por otro lado, se trata de un elemento estructural bastante simple sobre el que se despliega el trabajo sobre la forma, la iluminación, el contraste y el color de la imagen, entre otros. De nuevo, nos encontramos ante un concepto que tiene una naturaleza morfológica y compositiva, además de escalar.

La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. De este modo, podemos distinguir entre primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto, etc. Se trata de una terminología generalmente utilizada en el campo del análisis y de la producción cinematográfica y televisiva, aunque su utilización en el contexto del análisis fotográfico es perfectamente aplicable. La utilización de cada uno de estos tipos de tamaño del sujeto fotográfico tiene una determinada significación, dependiendo del contexto visual. En general, cuando más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la identificación del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su distanciamiento. Nuevamente, podemos reconocer que, a pesar de hallarnos en un supuesto plano objetivo (por cuantitativo) del nivel morfológico del análisis[375], no es posible disociarlo del universo de las significaciones, cuya naturaleza es en gran medida proyectiva y, por tanto, siempre subjetiva e interpretativa.

[375] Coincidimos con el profesor Colorado cuando afirma que «la separación entre forma y contenido es propia de la estética tradicional, así como la polémica sobre el predominio de una sobre el otro o a la inversa. Pensamos que la peculiaridad de la obra de arte [léase de la imagen] no radica en su significante o en su significado considerados aisladamente, puesto que no pueden ser separados, sino en la peculiar relación que los une». Véase Arturo Colorado, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*, Madrid, Editorial Complutense, 1997, pág. 26.

4.3.6. *La forma*

Señala Arnheim que el proceso perceptivo arranca con «la aprehensión de los rasgos estructurales sobresalientes»[376]. Precisamente, la forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. El profesor Villafañe afirma que la «forma» se refiere «al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto». Este estudioso distingue entre «forma» y «estructura» o «forma estructural», este último concepto definido como «las características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual»[377]. Es esta última definición la que nos interesa especialmente: la que proclama el valor estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación.

Cabe destacar que, como nos ha enseñado la psicología de la percepción gestaltiana, el mecanismo de la visión no procede, en absoluto, desde lo particular a lo general, sino más bien al contrario: es el perceptor el que proyecta sobre la representación el reconocimiento de las formas dominantes en ella. Las *leyes de la experiencia* o *de la forma completa,* formuladas por la Gestalt (que significa, precisamente, «forma» o «estructura», con ese doble y ambivalente valor semántico) subrayan la existencia de este fenómeno. De este modo, tendemos a reconocer con mayor facilidad (lo que constituye un acto de proyección, activo, del observador) las formas geométricas simples: el círculo, el cuadrado o el triángulo podrían ser consideradas como las formas más elementales. De este modo, el receptor tendería a organizar estructuralmente la organización interna del encuadre a través del reconocimiento de estas formas simples.

En la determinación de las formas presentes en una composición juegan un papel decisivo el contraste tonal (mediante el juego de diferencias de gamas tonales de grises), el color y la línea (en especial la línea de contorno que permite la discriminación de figuras sobre el fondo perceptivo). Otros recursos empleados para la distinción de formas en la imagen serían la proyección (la perspectiva) y la superposición, dos modalidades de escorzo, en palabras de Arnheim.

---

[376] *Arte y percepción visual,* ed. cit., pág. 60.

[377] *Introducción a la teoría de la imagen,* ed. cit., pág. 126.

Cuando el encuadre presenta una gran complejidad de formas, alejadas de las geometrías elementales, se tiende a percibir la imagen como carente de organización interna, hasta el punto de poder interpretar dicha imagen como mero «ruido informativo» o pura entropía, sin orden alguno. En determinados casos, la utilización de formas complejas, incluso aberrantes, puede tener efectos discursivos de interés en su significación.

En definitiva, y como afirma Gombrich, «cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal»[378], una manera de subrayar la relevancia del espectador en el reconocimiento de formas y estructuras, más allá de su *supuesta* existencia objetiva en el espacio representado.

4.3.7. *La textura*

La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados.

En ocasiones el grano de una imagen fotográfica puede ser simultáneamente forma, textura y color, como sucede con los tipos de pinceladas empleadas en el campo de la pintura. Con las técnicas de tratamiento digital se pueden imitar las texturas de la imagen pictórica, con la utilización de los numerosos filtros que ofrece el programa Photoshop de Adobe, uno de los más extendidos del mercado. Muchas veces la utilización de filtros digitales es un recurso que permite enmascarar la escasa calidad de la fotografía o simplemente para construir imágenes singulares que resulten impactantes o chocantes al espectador (técnicas que, con los procedimientos fotoquímicos de laboratorio, serían casi imposibles de obtener, por su extraordinaria dificultad).

En la fotografía fotoquímica, la textura viene determinada sobre todo por el tipo de emulsión fotográfica empleada. Cuanto menos sensible (más lenta) es la película empleada, el grano fotográfico será menos visible, y la resolución de la imagen será mucho mayor. Por el contrario, cuanto más sensible (más rápida) sea la emulsión fotográfica, menor será la resolución de la imagen, y más visible será el grano foto-

[378] Citado por Arnheim, en *Arte y percepción visual*, ed. cit., págs. 66-67.

gráfico. La visibilidad del grano puede venir determinada, bien por el tipo de revelador empleado en el proceso de obtención de la imagen, bien por la utilización de técnicas digitales de revelado, positivado o de tratamiento digital. La mayor visibilidad del grano puede ser un factor que comprometa la nitidez de la imagen, hasta el punto de que la imagen carezca de profundidad espacial, y parezca absolutamente plana.

Finalmente, cabe señalar que la textura es un elemento clave para la construcción de superficies y planos[379]. Arnheim afirma que se trata de un elemento al servicio de la creación de profundidad en la imagen, de la que depende su tridimensionalidad, en la que juega un papel esencial la iluminación, como veremos.

4.3.8. *La nitidez de la imagen*

Aunque la nitidez no puede ser considerada como elemento morfológico, creemos necesario situarla en este nivel del análisis. Sin duda, la nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. Tal vez debería ser relacionado con la aspectualización o articulación del punto de vista, con el que mantiene una estrecha relación. Sin embargo, en la medida en que se trata de un elemento cuantificable en términos objetivos, creemos que merece ser tratado de forma diferenciada a estas alturas del análisis fotográfico.

Hemos visto cómo la nitidez de la imagen está estrechamente vinculada al trabajo sobre el grano (o el pixel) fotográfico, es decir, al concepto de textura. El control del enfoque es una técnica que permite destacar una figura sobre un fondo de la imagen. Por otro lado, la falta de nitidez de la imagen puede tener consecuencias notables para transmitir una determinada idea de dinamismo o de temporalidad de la fotografía. La ausencia de nitidez de una imagen puede deberse a la utilización de filtros que le proporcionan un flou, una borrosidad, que pone en jaque la verosimilitud de la representación, incluso dotándola de cierto onirismo. En otros casos, una falta de nitidez puede proporcionar a la fotografía de un tratamiento pictorialista, muy frecuente entre los fotógrafos de los primeros tiempos de la historia de la fotografía (Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Ro-

[379] Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, ed. cit., pág. 110.

binson, Gustave Le Gray, etc.), que con ello pretendían elevar al medio fotográfico a la categoría de arte.

En definitiva, la nitidez de la imagen puede ser un item a tratar dentro de este nivel del análisis fotográfico, si bien muchas veces no merecerá un comentario extenso.

4.3.9. *La luz*

La luz es quizás el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen. La luz es la materia primigenia con la que se construye cualquier imagen. No en vano la fotografía es, como nos indica la etimología del término, una «escritura de la luz». A diferencia de otros autores como Justo Villafañe, creemos que merece ser incluido en este nivel del análisis. Rudolf Arnheim considera este elemento como condición de posibilidad de la propia imagen[380], ya que es generadora de espacio, y también de tiempo, añadiríamos nosotros, porque ¿cómo, si no, podría interpretarse la temporalidad latente de una fotografía? La percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la existencia de luz. Pero además, la utilización de la luz puede tener una infinidad de usos y significaciones de gran trascendencia, con un valor expresivo, simbólico, metafórico, etc. En el campo de la fotografía, vamos a emplear el término «iluminación» para referirnos a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica.

Si atendemos a la *calidad de la luz,* se puede distinguir entre iluminación natural e iluminación artificial (mediante el uso de flashes o iluminación continua); iluminación dura (fuerte contraste de luces, con presencia de tonos negros y blancos intensos) o iluminación suave (iluminación difusa, con una escasa gradación tonal); iluminación en clave alta (predominio de altas luces), iluminación en clave baja (predominio de las sombras) o lo que podría denominarse «iluminación clásica o normativa». En fotografía, la iluminación natural suele ser complementada con la utilización de reflectores y otros elementos que permiten mejorar la visibilidad del objeto o sujeto fotográfico. Dependiendo de la naturaleza de la fotografía a realizar, según el contexto y el género fotográfico, es menos frecuente el uso de iluminación artificial como en la fotografía de reportaje social (véanse las fo-

[380] *Arte y percepción visual,* ed. cit., pág. 335.

tografías de la Farm Security Administration o la serie *Americans* de Robert Frank) o en el fotoperiodismo, donde el uso del flash puede romper la espontaneidad o instantaneidad que se desea conseguir (aunque existen numerosas excepciones, como sucede con las fotografías de Weegee).

Según la dirección de la luz, podemos hablar asimismo de iluminación cenital, iluminación desde arriba, iluminación lateral, iluminación desde abajo, iluminación nadir, contraluz, iluminación equilibrada o clásica, etc.

La iluminación también es un elemento fundamental para definir estilos fotográficos como el expresionismo, el realismo, el pictorialismo, etc.

En definitiva, la iluminación, o la luz, de forma más general, es fundamental para definir la morfología del texto visual.

4.3.10. *El contraste*

En realidad, el estudio del contraste no puede ser disociado del elemento anterior, relativo al estudio de la luz y la iluminación, o del siguiente centrado en los conceptos de tonalidad y el color, con los que está relacionado muy estrechamente. Si lo hemos diferenciado del resto es porque se trata de un elemento que muy a menudo merece ser tratado explícitamente en el análisis del nivel morfológico.

El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Se trata de un concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta analógica o digital. La gama tonal de grises que puede aparecer en una imagen puede ser más o menos rica. Una amplia gama de tonos grises es una opción discursiva que nos aproxima al realismo de la representación, y está relacionado con la utilización de emulsiones fotográficas de sensibilidad media. Por el contrario, un fuerte contraste de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos.

Por otra parte, siguiendo la terminología acuñada por Ansel Adams a propósito de su sistema de zonas, la gama de tonos grises reproducida puede estar en la parte baja de la escala, con un predominio de las sombras (zonas 0 a VI), lo que correspondería a una iluminación en clave baja, o en la parte alta de la escala (zonas IV a IX), a una ilumina-

ción en clave alta, con sus significaciones concretas, dependiendo de los casos.

Por otro lado, el contraste, como veremos a continuación, también puede aplicarse al color. De este modo, se dice que los colores complementarios presentan un contraste mayor, en los emparejamientos azul-amarillo, rojo-cian y verde-magenta. El contraste en color también puede ofrecer un amplio abanico de significaciones, y puede ser de ayuda para determinar el estilo fotográfico de la imagen que analizamos, como sucede con muchas fotografías de Pete Turner y su afinidad con el pop-art como movimiento artístico.

4.3.11. *Tonalidad / B/N-Color*

A continuación se propone el análisis de varios elementos que están íntimamente relacionados, aunque es el concepto de color el más importante. El color es un elemento morfológico que posee una compleja naturaleza, muy difícil de definir, como señala Villafañe. Por un lado, se puede hablar de la naturaleza objetiva del color, lo que nos permite distinguir tres parámetros objetivos:

— el tono/tonalidad o matiz del color: permite distinguir los colores entre sí, ya que cada color corresponde a una determinada longitud de onda;
— la saturación: se refiere a la sensación de mayor o menor intensidad del color, a su grado de pureza. La saturación de un color vendrá determinada por su brillo.
— el brillo del color: se refiere a la cantidad de blanco que contiene el color, a su luminosidad, un parámetro que en realidad no es de naturaleza cromática sino lumínica. Los colores más brillantes serían, por orden, el amarillo, el cian, el magenta, el verde, el rojo y el azul (así están ordenados en la señal de barras de una cámara profesional de vídeo, según la adopción de unos estándares aceptados internacionalmente). Si el brillo o luminosidad es excesivo, los colores resultarán muy blanquecinos y tenues hasta casi ser imperceptibles. Si, por el contrario, el brillo es muy bajo, es patente la pérdida de color, hasta casi desvanecerse completamente. Estos aspectos son fácilmente contrastables en la práctica con la utilización de correctores de base de tiempos (TBC) en Vídeo o de programas de tratamiento fotográfico como el ya citado Adobe Photoshop.

Por otra parte, cabe recordar que las fuentes iluminantes empleadas en la producción de cualquier fotografía, desde la iluminación natural (con registros que van de un cielo nuboso a un día soleado, o la peculiar luz del atardecer), la luz de flash, la luz de tungsteno o la luz de unas velas, poseen asimismo propiedades cromáticas, relacionadas con la temperatura de color de la fuente de luz. Cuanto más baja es la temperatura de color de la fuente iluminante, más amarillenta será la fotografía obtenida (lo que sucede con la luz de una vela, la luz de tungsteno o la luz de cuarzo). Por el contrario, cuanto más alta sea esta temperatura de la fuente iluminante, más azulada será la dominante cromática de la imagen (la luz de un día soleado carece de dominante cromática, pero un cielo nublado puede provocar la aparición de una fuerte dominante azulada). Estas dominantes se pueden corregir mediante el uso de filtros especiales, de la elección de emulsiones fotográficas adaptadas a cada tipo de luz (luz-día o luz de tungsteno) o mediante procedimientos digitales de corrección del color (equivalente en cine a lo que se conoce como *etalonaje,* un proceso de equilibrado de luces y colores dirigido a salvaguardar el *raccord* o correspondencia entre los planos que corrige las temperaturas de color, para igualar su cromatismo). Mediante complejas técnicas de laboratorio o los sencillos programas informáticos, es posible modificar el color de una fotografía, desde su eliminación, a la modificación del tono y saturación de los colores, o a la introducción de partes coloreadas, virados de imagen y otras técnicas complejas como la posterización (separación de tonos) o solarización (proceso de inversión) en color.

Pero el color ofrece un amplio elenco de significaciones gracias a sus propiedades subjetivas. De este modo, se habla de las propiedades térmicas del color, de sus propiedades sinestésicas (asociado al sonido y a la música —no en vano se habla de *escalas cromáticas),* de su dinamismo, etc.

El profesor Justo Villafañe[381] define, acertadamente, una serie de funciones plásticas del color:

— El color, junto con la forma, es responsable en gran medida de la identidad objetual, nos sirve para reconocer referencialmente los objetos representados, si bien no es tan decisivo como la forma, desde un punto de vista morfológico.
— El color contribuye a crear el espacio plástico de la representación. Según el modo de utilización del color, nos hallaremos

[381] *Introducción a la teoría de la imagen,* ed. cit., pág. 118.

ante una representación plana o ante una representación con profundidad espacial, pudiendo contribuir a la definición de distintos términos o planos en una imagen, aunque no exista una composición con perspectiva.

— El contraste cromático es un recurso que contribuye a dotar de dinamismo a la composición que adquiere, de este modo, una gran fuerza expresiva. En ocasiones, este uso del contraste en color puede ser un recurso para espectacularizar la puesta en escena de una fotografía, al tratarse de una técnica que permite estimular sensorialmente y atrapar la atención del espectador.

— El color posee además unas notables cualidades térmicas. Como ya lo señaló Kandinsky[382], los colores cálidos (entre el verde y el amarillo) producen una sensación de desplazamiento hacia el espectador, favorece la aparición de procesos de identificación, es decir, definen un movimiento centrípeto de la actividad observadora. Los colores fríos (entre el verde y el azul) producen una sensación de alejamiento del espectador, favorece la aparición de procesos de distanciamiento con respecto a la representación, definiendo un movimiento centrífugo en la actividad de observación.

— Finalmente, podemos añadir, que el color puede también calificar temporalmente una representación. Los virados sepia están asociados a la antigüedad de la fotografía, ya que es la dominante cromática de numerosos calotipos (Talbot) y daguerrotipos (Daguerre), debido a las peculiaridades de los procesos químicos empleados. Las cualidades de las emulsiones fotográficas han ido cambiando a lo largo de la historia de la fotografía, siendo posible identificar determinados tipos de cromatismo con distintos periodos de la historia de la fotografía o estilos fotográficos.

La utilización del blanco y negro se definiría objetivamente como ausencia de color (el blanco y el negro no son colores, como sabemos). Con la fotografía digital esto se ha hecho todavía más patente, ya que basta suprimir el color en una imagen para obtener una fotografía en blanco y negro, sin necesidad de emplear una emulsión fotoquímica específica.

[382] W. Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, citado por Villafañe, 1987, pág. 121.

Es necesario subrayar que la utilización del blanco y negro es una opción discursiva cargada de significaciones, y que en ningún caso debe interpretarse el uso del blanco y negro como *ausencia de color.* Sí es cierto que el *grado de figuración* de una imagen disminuye con el empleo del blanco y negro, es decir, nos hallamos ante una fotografía más reconocible como *representación* por el espectador: el uso del blanco y negro dota a la fotografía de una fuerte expresividad que explica porqué numerosos fotógrafos de prensa siguen utilizando actualmente este tipo de película o de técnica fotográfica, como ocurre por ejemplo con Salgado. Asimismo, la utilización del blanco y negro ofrece un juego de posibilidades más amplio de lo que podría parecer en principio, ya que dependiendo de la emulsión elegida o del tipo de revelador que empleemos la fotografía puede tener una dominante azulada, fría, o amarillenta, cálida, lo que tiene consecuencias en su recepción, como cualidad que alienta, respectivamente, el distanciamiento o identificación del espectador con respecto al acontecimiento o sujeto representado.

De este modo, además de reconocer que el color es un parámetro morfológico clave en la construcción del espacio de la representación, también posee una dimensión temporal, más o menos visible. Es éste otro argumento que contribuye a difuminar las artificiales fronteras entre los niveles morfológico y compositivo de la imagen. Reiteramos, pues, la necesidad de contemplar la presente propuesta en términos de operatividad.

4.3.12. *Otros aspectos*

Cabría aquí la inclusión de comentarios sobre la posibilidad de que una fotografía incorpore inscripciones de textos, palabras, frases o elementos verbales, que puede realizarse en dos dimensiones diferentes: como *componente objetual,* fruto de la presencia de marcas, calendarios, cartas, luminosos, etc., o bien como *componente conceptual,* por la expresión directa de una palabra o frase superpuesta. Además, el pie de foto, como título, puede haber sido deliberadamente inscrito por el autor empírico en algún lugar del texto fotográfico (Duane Michals es un ejemplo muy claro).

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel morfológico del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del nivel morfológico de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

El conjunto de aspectos tratados nos permitirá determinar si la imagen que analizamos es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

A pesar de que hemos examinado el nivel morfológico de la imagen, centrado especialmente en el examen de los elementos expresivos más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa. En este sentido, conviene recordar que, como afirman Arnheim o Gombrich, «ver es comprender», lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica, incluso en su nivel, supuestamente, más descriptivo. En este sentido, describir una imagen también es un acto de interpretación.

4.4. Nivel compositivo

Nuestro modelo de análisis continúa, en tercer lugar, con el estudio del *nivel compositivo.* Siguiendo con la *metáfora del lenguaje,* se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico,* conformando una *estructura* interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe, tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación,* dos variables ontológicamente indisolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de cuestiones muy concretas desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otras más abstractas como la «habitabilidad» del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen. En el siguiente cuadro, podemos ver enunciados los conceptos que vamos a tratar:

3. NIVEL COMPOSITIVO	Sistema sintáctico o compositivo	Perspectiva Ritmo Tensión Proporción Distribución de pesos Ley de tercios Orden icónico Recorrido visual Estaticidad/dinamicidad Pose Otros Comentarios
	Espacio de la representación	Campo/fuera de campo Abierto/cerrado Interior/exterior Concreto/abstracto Profundo/plano Habitabilidad Puesta en escena Otros Comentarios
	Tiempo de la representación	Instantaneidad Duración Atemporalidad Tiempo simbólico Tiempo subjetivo Secuencialidad/narratividad Otros Comentarios
	Reflexión general	

4.4.1. *Sistema sintáctico o compositivo*

Como nos recuerda Villafañe, es necesario hacer una serie de precisiones respecto a la naturaleza de la composición[383]:

[383] Villafañe, *op. cit.*, págs. 177 y ss.

— «Los objetivos de la composición plástica y los factores que la rigen son independientes del grado de iconocidad de la imagen»[384], es decir, se puede hablar de la existencia de una serie de normas o principios compositivos que rigen la simplicidad compositiva, con independiencia del grado de figuración u abstracción de dicha composición.
— Como nos ha enseñado la Gestalt y la fisiología de la percepción, el sistema perceptivo humano determina algunos aspectos de la percepción del orden visual en una imagen, como sucede con la visión de la profundidad en una fotografía.
— La simplicidad no es obstáculo para que una imagen sea compleja, como sucede con numerosas composiciones simétricas y regulares. La complejidad viene dada por «la diversidad de relaciones plásticas que los elementos de la imagen pueden crear»[385].
— Los elementos icónicos de una composición no pueden ser ordenados siguiendo una escala de valor, ya que la distribución de pesos no es más importante que el orden icónico o las direcciones de lectura de la imagen. Asimismo, no es posible que estos elementos icónicos tengan valores estables de significación, ya que siempre dependerán de sus interrelaciones plásticas y de numerosos factores contextuales[386].
— Todos los elementos icónicos tienen la misma influencia plástica[387], aunque esto no significa que en cada imagen podamos reconocer una mayor o menor importancia de cada uno de estos factores compositivos. Es fundamental constatar que en una composición no cabe eliminar ningún elemento sin alterar el significado último de la imagen, por poco relevante que pueda parecer. Por eso es muy importante adoptar una visión holista, global, en el estudio de los elementos compositivos.

4.4.1.1. La perspectiva

En la creación de la perspectiva desempeña un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de «constancia» en la percepción de las formas[388]. Las formas rectangulares, por

[384] *Ibíd.*, pág. 178.
[385] *Ibíd.*, pág. 179.
[386] *Ibíd.*, págs. 180-181.
[387] *Ibíd.*, pág. 180.
[388] Arnheim, *Arte y percepción visual*, ed. cit., pág. 86.

ejemplo, son percibidas como oblicuas, que siguiendo los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga de la perspectiva representada. En realidad estos objetos que aparecen en perspectiva están deformados, por ejemplo cuando se emplea un gran angular, cuyo efecto es distorsionar los objetos visuales, que aparecen oblicuados y con una volumetría alterada. Sin duda, los gradientes perceptuales son responsables de la construcción del espacio tridimensional. Estos gradientes se definirían como «el crecimiento o descrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo»[389]. La obtención de la profundidad de campo, en fotografía y cine, se consigue mediante la utilización de grandes angulares y diafragmas muy cerrados. Es paradigmático el uso de esta última técnica por el grupo del f:64, que representan los fotógrafos Ansel Adams y Edward Weston, entre otros. El empleo de teleobjetivos suele producir el efecto contrario: la total ausencia de profundidad de campo.

Para terminar, debemos hacer referencia, muy brevemente, a la importancia de la perspectiva artificialis como sistema de representación nacido en el Renacimiento, y que viene a significar la emancipación de la mirada del hombre del sistema de representación religioso. Como ha sido estudiado con gran profundidad por Erwin Panofsky[390], la construcción de la *perspectiva artificialis* supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador. Esta referencia, aunque simplificadora por su extrema brevedad, es pertinente en la medida en que la fotografía y el cine son herederos de este sistema de representación.

Finalmente, debemos reiterar la naturaleza estructural del espacio en el que habitan el resto de elementos morfológicos, y la propia estructura compositiva de la imagen. Es por ello que hemos considerado conveniente distinguir un apartado que hemos denominado «el espacio de la representación», y que hemos ubicado dentro del nivel compositivo de nuestro modelo de análisis, precisamente por su naturaleza estructural, como corresponde al sistema compositivo o sintáctico (interrelacional) de la construcción de la imagen.

---

[389] *Ibíd.*, pág. 204.

[390] Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1978.

4.4.1.2. El ritmo

Como señala el profesor Villafañe, el ritmo es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. Es precisamente este valor relacional entre elementos lo que nos lleva a incluir este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.

Villafañe nos sugiere que es conveniente distinguir entre cadencia y ritmo. La *cadencia* se refiere a la repetición de elementos como puntos, líneas, formas o colores, lo que dotaría a la imagen de regularidad y simetría. No obstante, la regularidad y la simetría son opciones compositivas que restan de actividad y dinamismo a la imagen. El *ritmo* de una composición, por el contrario, es una noción de mayor calado: se refiere a una conceptualización estructural de la imagen, en la que la idea de repetición es esencial.

Para Villafañe[391], en todo ritmo visual se dan dos componentes: por un lado, la *periodicidad,* lo que implica la repetición de elementos o grupos de elementos y, por otro, la *estructuración,* que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetidas en la composición.

En este caso, cuando se da una repetición de unidades relacionadas entre sí por su forma o significado se habla de la presencia de *isotopías.*

Sin duda, nos hallamos ante un concepto muy difícil de definir, habitualmente empleado en el campo de la música. Del mismo modo que en una composición musical los silencios son elementos decisivos para definir el ritmo de una melodía, en una composición visual los espacios vacíos o intersticiales son fundamentales para posibilitar la existencia de una estructura rítmica.

4.4.1.3. La tensión

La *tensión,* asimismo, es otra variable dinámica de la imagen fotográfica. Esta tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que, en este caso, será de naturaleza dinámica, el llamado equilibrio dinámico.

---

[391] Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen,* ed. cit., pág. 154.

Entre los agentes plásticos que pueden contribuir a crear una tensión visual, podemos destacar los siguientes:

— Las líneas pueden en algunos casos ser decisivas para dotar de tensión a la composición, cuando éstas expresan movimiento. En fotografía, el barrido fotográfico o la captación de sujetos en movimiento con una baja velocidad de obturación son técnicas que se sirven de la utilización de la línea como elemento dinámico, que imprime tensión a la imagen. En el cómic se habla de la presencia de líneas cinéticas.
— Las formas geométricas regulares, como el triángulo, el círculo o el cuadrado, son menos dinámicas que las formas irregulares. Cuanto más difieran de las formas simples, mayor tensión introducirán en la composición. No obstante, cabe recordar que el triángulo es una forma más tensional y dinámica que el círculo o el cuadrado, por los ángulos que lo definen.
— La representación de los elementos en perspectiva o la presencia de orientaciones oblicuas en el modo de organizar los elementos en el interior del encuadre contribuye a transmitir tensión al observador.
— El contraste de luces o el contraste cromático es también responsable de la creación de tensión compositiva.
— La presencia de diferentes texturas, de fuertes diferencias de nitidez entre los distintos términos o planos de la imagen, etc., contribuyen a crear una composición tensional.
— Finalmente, la fractura de las proporciones del sujeto u objeto fotográfico también es un factor que introduce una fuerte tensión en la composición, como veremos a continuación.

4.4.1.4. La proporción

Como afirma el profesor Villafañe, la proporción «es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí»[392]. Aunque su naturaleza es cuantitativa y, en ese sentido, posee una dimensión escalar, la proporción es un parámetro que merece ser tratado entre los conceptos compositivos, por su importancia. En general, se habla de proporción al hacer referencia a

[392] *Ibíd.*, pág. 160.

los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición. Desde el Renacimiento, que retoma el pensamiento griego pitagórico, se ha hablado de las medidas del cuerpo humano en relación con sus partes constitutivas. La «sección áurea», «proporción divina» o «número de oro» permite establecer, de este modo, una medida numérica (la letra phi) que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza. En cualquier caso, conviene destacar que los modos de representación del cuerpo en la pintura y, por extensión, en la fotografía (en cuya tradición representacional se fundamenta) ha seguido este modelo, que está fuertemente arraigado en el imaginario colectivo y en la configuración del gusto estético convencional.

En fotografía, la utilización del gran angular tiene como efecto secundario, además de acentuar la perspectiva, la deformación de las proporciones del sujeto fotografiado, como sucede con algunas fotografías de Bill Brandt o de Jeanloup Sieff. En ocasiones, la ruptura de las proporciones del sujeto fotografiado es un elemento sobre el que descansa una estética de la fealdad, muy habitual en fotógrafos como Witkin.

Finalmente, cabe señalar que la proporción es un concepto compositivo que también alude a la relación del sujeto/objeto representado y el propio espacio de la representación. Las dimensiones cuantitativas del motivo fotográfico también guardan una proporcionalidad con las dimensiones del marco de la imagen. Asimismo, también debe tenerse en cuenta la proporción que se establece entre los lados de una fotografía, la conocida «ratio» de la imagen, muchas veces determinada por el formato fotográfico empleado, como sucede con el formato rectangular del paso universal o el formato cuadrado, muy utilizado por Robert Mapplethorpe. La representación vertical u horizontal del motivo fotográfico se apoya, a menudo, en la proporcionalidad que se produce entre las dimensiones y forma del motivo y el propio marco fotográfico, como sucede en los formatos rectangulares (35mm —24 × 36 mm, ratio 1:1.5—, formato medio —6 × 4,5 cm, 6 × 6 cm, 6 × 7 cm, ratios 1:1.33, 1:1 o 1:1.16—, o grandes formatos fotográficos —9 × 12 cm, ratio 1:1,33). Los formatos de copias positivas fotográficas como el 13 × 18 cm, 18 × 24 cm, 24 × 30 cm o 30 × 40 cm, expresan ratios, respectivamente, de 1:1.33, 1:1.33; 1:1.25 y 1:1.33.

Asimismo, cuando se produce un trampantojo, puede generarse un cambio en las proporciones que se desvela mediante la sutileza en la observación.

4.4.1.5. Distribución de pesos

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos[393]. No obstante, creemos, en la línea de Arnheim, que es muy difícil, si no imposible, disociar las significaciones plásticas del nivel de significaciones semánticas o interpretaciones que suscita el análisis de cualquier imagen, que no puede ser ajeno al universo de experiencias previas del propio observador, y su grado de competencia lectora, por expresarlo en términos semióticos. Algunos de los factores que determinan la distribución de pesos en una imagen serían los siguientes, siguiendo la pertinente exposición de Villafañe[394]:

— La ubicación en el interior del encuadre es una circunstancia que puede aumentar o disminuir el peso de un elemento en una composición. Una ubicación centrada contribuye a hacer más simétrica una composición. De manera general, se acepta que un elemento tiene mayor peso cuanto más está situado en la parte superior derecha de un encuadre. Este hecho viene determinado por la tradición icónica occidental, y es de naturaleza profundamente cultural.
— El mayor tamaño de un elemento visual es determinante a la hora de ganar peso en el encuadre. Un elemento visual de gran tamaño puede ser compensado compositivamente por la presencia de una serie de elementos visuales más pequeños.
— Los elementos visuales situados en perspectiva, aunque tengan un tamaño menor, ven incrementado su peso visual, dependiendo de su nitidez.
— La claridad visual en el aislamiento de un elemento afecta especialmente a su mayor peso visual (lo que viene determinado por la nitidez de las líneas de contorno de dicho objeto, el contraste, la forma, el color, etc.), dependiendo también de su ubicación en el interior del encuadre, como hemos comentado más arriba.

393 *Ibíd.*, pág. 188.
394 *Ibíd.*, págs. 188 y ss.

— El tratamiento superficial de los objetos visuales, su apariencia texturada frente a un acabado pulido, también es determinante en el mayor peso de un elemento visual en el encuadre.

4.4.1.6. Ley de tercios

La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas.

Como afirman Villafañe y Arnheim, el centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios. Es precisamente este principio el que viene expresado por la conocida ley de tercios. En realidad, la formulación de la ley de tercios está directamente relacionada con la teoría de la sección áurea o número de oro, que encierra cierta complejidad en su cálculo exacto. De manera general, ciertamente un poco más imprecisa, diremos que la obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, tomando como referencia los límites horizontal y vertical del propio marco de la fotografía.

Los puntos de intersección de estas líneas horizontales y verticales son cuatro: cuando los objetos o elementos visuales coinciden con estos 4 puntos, el objeto adquiere una mayor fuerza y peso visual. A la hora de situar en el encuadre la línea del horizonte, por ejemplo en una fotografía de paisaje, generalmente suele coincidir con alguna de las dos líneas de tercios de la composición, lo que puede comprobarse en un gran número de fotografías. La mayoría de fotógrafos ignoran la existencia de este principio compositivo, cuya aplicación viene condicionada, sin duda, por la influencia de la tradición representacional occidental.

4.4.1.7. Orden icónico

Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asimismo, por el peso del modelo de representación occidental que se inicia en el Renacimiento, con la aparición de la *perspectiva arti-*

ficialis. Equilibrio y orden son dos conceptos que van de la mano, como nos recuerda Gombrich[395], y cuentan con una larga tradición en la historia de la cultura occidental, determinando poderosamente la mirada del espectador.

El concepto de orden icónico es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos. Como afirma Villafañe, el orden visual «se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas». En efecto, se trata de un concepto nuclear «sobre el que se basa la composición de la imagen»[396].

El profesor Villafañe distingue, de forma acertada, la existencia de dos tipos básicos de equilibrio compositivo[397]:

— Por un lado, el equilibrio estático, caracterizado por la utilización de 3 técnicas: la simetría, la repetición de elementos o series de elementos visuales y la modulación del espacio en unidades regulares. Estas dos últimas técnicas estarían muy relacionadas con el ritmo compositivo, como concepto estructural.
— Por otro, siguiendo la terminología de Arnheim, el equilibrio dinámico, cuyo resultado es la permanencia e invariabilidad de la composición, basada en: el modo en que está jerarquizado el espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones de naturaleza plástica, y el contraste lumínico y cromático.

Dondis[398] enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:

— Equilibrio-Inestabilidad. La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.
— Simetría-Asimetría. La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.
— Regularidad-Irregularidad. Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.

---

[395] Ersnt H. Gombrich, *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
[396] Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, ed. cit., págs. 165-166.
[397] *Ibíd.*, pág. 181.
[398] A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, págs. 130-147.

— Simplicidad-Complejidad. El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples.
— Unidad-Fragmentación. Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.
— Economía-Profusión. La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos.
— Reticencia-Exageración. La reticencia se basa una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador.
— Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.
— Actividad-Pasividad. La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo.
— Sutileza-Audacia. Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicaleza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.
— Neutralidad-Acento. Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.
— Transparencia-Opacidad. Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.
— Coherencia-Variación. La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.
— Realismo-Distorsión. Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico.
— Planitud-Profundidad. Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva.
— Singularidad-Yuxtaposición. Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado.
— Secuencialidad-Aleatoriedad. Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.
— Agudeza-Difusividad. La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual.

El conjunto de pares de conceptos que acabamos de relacionar tiene por objeto ofrecer un amplio listado de situaciones compositivas que podemos hallar en una composición fotográfica, si bien es posible encontrar otras no recogidas en este pequeño catálogo. En el análisis de una fotografía, emplearemos sólo algunos de estos conceptos.

La serie de situaciones examinadas corresponden a manifestaciones del orden visual, cuyo valor es, por tanto, estructural. En nuestra opinión, el orden visual y la identificación de estructuras compositivas son conceptos que se relacionan dialécticamente, que se interrelacionan, por lo que pensamos que no puede establecerse una relación jerárquica entre ambos. Al mismo tiempo, la identificación del orden visual y de estructuras está cargada de significación, que no puede desligarse del análisis de la composición.

Conviene destacar que buen número de estas situaciones compositivas contienen una carga enunciativa que podría calificarse como «modelizante» o «aspectualizadora», es decir, constituyen marcas textuales y calificadores que habrán de ser tratados, de forma monográfica, en el último nivel del análisis, el nivel enunciativo, en el que centraremos nuestra atención sobre cómo se articula el punto de vista, auténtico «motor» de la construcción representacional, como proponemos.

4.4.1.8. Recorrido visual

Mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales. El profesor Villafañe[399] establece una clasificación de los tipos de direcciones visuales:

— por un lado, las direcciones de escena, internas a la composición, estarían creadas por la organización de los elementos plásticos presentes en el interior del encuadre que, a su vez, pueden estar representadas gráficamente (mediante elementos gráficos como la representación del movimiento, la presencia de brazos o dedos que señalan direcciones concretas o la pre-

[399] Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen,* ed. cit., págs. 187-190.

sencia de formas y objetos puntiformes) o inducidas por las miradas de los personajes presentes en el encuadre.
— por otro lado, las direcciones de lectura, en ocasiones, vienen determinadas por la existencia de los vectores direccionales presentes en la propia composición.

También en este caso podemos sentir el peso de la tradición cultural occidental, en la que la lectura se realiza de izquierda a derecha y de arriba abajo. Con frecuencia, el recorrido visual puede hacerse de varias formas en la lectura de una fotografía, cuando nos hallamos ante imágenes de compleja factura o deliberadamente *abiertas*, como ocurre con las prácticas artísticas.

4.4.1.9. Estaticidad/dinamismo

La inclusión de un apartado dedicado al examen de la estaticidad/dinamismo de la composición resulta redundante, a estas alturas del análisis, ya que se trata de dos conceptos que han debido ser tratados en otros apartados, al hablar del ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos o el orden icónico. Sin embargo, pensamos que es conveniente realizar una valoración global en términos de si una composición es estática o, por el contrario, es más bien dinámica, ya que se trata de unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el tiempo de la representación que examinaremos con detenimiento en este mismo nivel del análisis. Este apartado nos permitirá realizar, en definitiva, un balance global en la valoración de la presencia de la estaticidad/dinamismo de la composición, al relacionar distintos aspectos ya tratados. Si el tema ha sido abordado extensamente en otros apartados más arriba, se entiende que no será necesario reiterar lo expuesto anteriormente.

4.4.1.10. Pose

En algunos géneros fotográficos como en el retrato, la pose del modelo o sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Aquí se trata de describir cómo está posando el sujeto, si nos hallamos ante una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el modelo está posando conscientemente. La valoración de su actitud y el examen de los calificadores serán tratados en el nivel enunciativo del análisis.

En ocasiones, el motivo fotográfico es mostrado en una posición forzada, llamada también escorzo que, para algunos autores como Arnheim, puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida.

La utilización de un escorzo supone la fractura de la constancia perceptiva, lo que introduce una ambigüedad estructural semántica en la composición, dando lugar a una multiplicidad de lecturas.

El listado de elementos contemplados puede ser completado con la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del sistema sintáctico o compositivo de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

4.4.2. *El espacio de la representación*

La representación del espacio es una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos ser conscientes que la imagen obtenida siempre es resultado de una operación de recorte del continuum espacial, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. Es en el espacio de la representación, en tanto que dimensión coadyuvante y estructural, en el que tiene lugar el despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas que hemos examinado hasta el momento.

La inclusión de un subapartado dedicado al examen del espacio de la representación nos debe ayudar a definir cómo es el espacio que construye la fotografía que analizamos, desde sus variables más materiales hasta sus implicaciones más filosóficas.

En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la abertura del diafragma y la óptica elegida por el fotógrafo posibilitan la construcción de la dimensión espacial de la imagen.

4.4.2.1. Campo/fuera de campo

Como señala Philippe Dubois, todo acto fotográfico implica «una toma de vista o de mirada en la imagen», es decir, un *gesto de corte: «Temporalmente* (...) la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, in-

moviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. *Espacialmente,* de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*»[400]. Por lo que respecta al espacio fotográfico, a diferencia del espacio pictórico, es un espacio que no está dado y que no se construye. El espacio fotográfico es un espacio a tomar, una selección y sustracción que opera en bloque. «Dicho de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo...). Sin duda, toda la violencia (y la depredación) del acto fotográfico procede en lo esencial de este gesto de *cut*»[401].

Como es sabido, el campo fotográfico se define como el espacio representado en la materialidad de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica. Pero la compresión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le supone contiguo y que lo sustenta.

Las formas de representación del fuera de campo en fotografía y sus significaciones pueden ser muy variadas. La representación fotográfica dominante, que podríamos relacionar con el *paradigma de representación clásico,* se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentario, pero que oculta, al mismo tiempo, su naturaleza discontinua, mediante un borrado de las huellas enunciativas para que el espectador no perciba la naturaleza artificial de la construcción visual. El paradigma clásico se basa en la construcción de una *impresión de realidad,* más acentuada aún que en otros medios audiovisuales como el cine o el vídeo.

Sin duda, el fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una interpretación o lectura de la representación fotográfica, como sucede en el terreno de la representación fílmica[402].

Independientemente de otras reflexiones, resulta evidente que objetos o personajes en campo pueden «señalar» hacia el fuera de campo,

---

[400] Philippe Dubois, *El acto fotográfico,* ed. cit., pág. 141.

[401] *Ibíd.,* pág. 158.

[402] Francisco Javier Gómez Tarín, *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico,* Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003. También como Tesis Doctoral publicada en la página web http://www.tdx.cesca.es/TDX-0325104-095345/, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003.

con lo que se obtiene una co-implicación de ambos por contigüidad; pero, además, espejos, sombras, etc., son elementos que inscriben directamente el fuera de campo en el campo.

4.4.2.2. Abierto/cerrado

Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio. Recordemos que nos referimos siempre al estudio y análisis de fotografías complejas.

4.4.2.3. Interior/exterior

Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio interior tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios exteriores. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.

4.4.2.4. Campo/fuera de campo

Como en el caso anterior, este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión material de la representación. La representación de un espacio concreto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios abstractos. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.

4.4.2.5. Profundo/plano

En el estudio del sistema compositivo hemos hecho referencia a la importancia de la perspectiva y de la profundidad de campo en la construcción del espacio de la representación. En este nivel del análisis se trata de valorar en qué medida la representación plana del espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica *barroca*, siguiendo la distinción acuñada por Wölfflin, que examinaremos con más detalle en el apartado relacionado con la interpretación global del texto fotográfico.

4.4.2.6. Habitabilidad

Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitable por el espectador. La habitabilidad hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen. De este modo, hablaremos de mayor o menor habitabilidad en función de la identificación o el distanciamiento, como fuerzas centrípeta y centrífuga, que el espacio sugiera al espectador. Volveremos sobre estos conceptos con más detalle en el siguiente apartado, en concreto en el epígrafe dedicado al estudio de la enunciación.

La caracterización de un espacio como espacio simbólico se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.

Santos Zunzunegui[403] señala, a propósito de la fotografía de paisaje, que un paisaje será indicial «cuando predomine en él su dimensión constatativa», mientras que un paisaje fotográfico será considerado «simbolista o simbólico», «en la medida en que lo fundamental de su estrategia significativa ponga lo visible al servicio de lo no visible».

Si en algunos fotógrafos como David Kinsey o Timothy O'Sullivan la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en Ansel Adams todo el trabajo parece dirigirse «hacia la construcción de una visión sustancialmente estética del mundo y de las cosas». En Adams, la poé-

[403] Santos Zunzunegui, «Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje», *op. cit.*, pág. 145.

tica indicialista es reemplazada «por un trabajado juego lumínico que tiende puentes entre la cascada, el río y el arco iris, construyendo una dramática sensibilidad emotiva ante la luz»[404].

En efecto, el espacio simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un espacio subjetivo, en términos estrictamente filosóficos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis, ya que en la operación de lectura lo que irrumpe también es la propia experiencia subjetiva del intérprete.

4.4.2.7. Puesta en escena

El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, *la impresión de realidad* entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar.

Este aspecto está íntimamente ligado a la enunciación, es decir, la articulación del punto de vista, que examinaremos con detalle en el próximo nivel.

Finalmente, se pueden incluir otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del espacio de la representación de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

4.4.3. *El tiempo de la representación*

Como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos recordar que, más o menos explícitamente, la temporalidad está profundamente ligada a la propia naturaleza del medio fotográfico. Toda fotografía supone un «corte» del continuo temporal, una selección interesada de un momento esencial que, según los casos, puede expresar

[404] *Ibíd.*, pág. 152.

desde la singularidad de un instante a narrarnos incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada.

En tanto que elemento estructural de la imagen, la temporalidad se construye a través de la articulación de una serie de elementos, como nos recuerda Villafañe. Entre otros podemos citar el propio formato y escala de la imagen, el ritmo, las direcciones de lectura de la fotografía o el tipo de representación seleccionado, como la composición en perspectiva.

En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la velocidad de obturación es el que posibilita la construcción de la dimensión temporal de la imagen.

4.4.3.1. Instantaneidad

La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. Cartier-Bresson hablaba del «instante decisivo», al referirse a la importancia del momento de la captura fotográfica, en el que es congelado un instante de valor trascendental. La elección y consecución de ese instante no es fruto de la casualidad, sino que implica una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo.

Algunos autores como Santos Zunzunegui, a propósito del género paisaje, hablan también de la puntualidad como categoría aspectual de la temporalidad que se define como ausencia de duración, aunque con un sentido distinto al de Cartier-Bresson. Las fotografías de Timothy O'Sullivan y Robert Adams apuntan a la misma categoría aspectual: la puntualidad como ausencia de duración. Las fotos de O'Sullivan muestran dos variantes en acto: la *terminatividad* («se ha llegado hasta aquí en la exploración») y la *incoatividad* («comienza la toma de posesión del territorio»). La puntualidad, en algunas fotografías de paisaje como las de Robert Adams, se concretaría «en términos exclusivos de *terminatividad*», mostrando cómo en sus fotos «algo ha sucedido». La tarea del fotógrafo ya no es aquí captar el instante decisivo (Cartier-Bresson), sino «testimoniar el *final* de toda utopía acerca de la naturaleza»[405]. En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de puntualidad (discontinuidad) remitirían al *sistema de representación clásico*.

---

[405] *Ibíd.*, pág. 169.

En otros casos, el congelado del tiempo constituye, simplemente, una estrategia para provocar un potente efecto de extrañamiento en el espectador, como sucede con Philippe Halsman, y su famoso retrato de Dalí. En general, esta categoría se opondría a la idea de tiempo como duración.

4.4.3.2. Duración

La representación de una duración del tiempo es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a baja velocidad nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asimismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto. Este tipo de vistas producen en el espectador un efecto de extrañamiento y, en ocasiones, una representación espectacular del mundo. En ocasiones, la presencia de relojes, calendarios y otros objetos, la lectura secuencial de la fotografía o la presencia de una imagen que forma parte de una serie de fotografías (Duane Michals) son elementos que remiten a la idea de tiempo como duración, en cuyas imágenes se aprecia la presencia de marcas temporales.

Para Santos Zunzunegui, «las poéticas fotográficas de la obra de Ansel Adams y Edward Weston pertececen al territorio de la *duratividad*, en el que tiene lugar la producción de un efecto tensivo de expansión de la duración». Se trata de un tiempo indeterminado, indefinido, «dando lugar a una especie de *estado estacionario* que se constituye en una *duratividad continua*, en la que la naturaleza parece autofundarse», en el caso de Ansel Adams. En el de Weston, «el micropaisaje se instala más allá de cualquier tiempo». La duratividad parecería ser el resultado «de una *larga duración geológica*, responsable de un paciente trabajo mucho tiempo antes clausurado»[406].

En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de duratividad (continuidad) remitirían al *sistema de representación barroco*.

[406] *Ibíd.*, pág. 169.

ESCUELA DE ARTES APLICADAS
BIBLIOTECA
LINO ENEA SPILIMBERGO

4.4.3.3. Atemporalidad

El término atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la duratividad, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hemos querido diferenciar este parámetro para tratar de dar cuenta de aquellos casos en los que la fotografía no presenta ningún tipo de marcas temporales. En realidad, cabría decir que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas textuales, ya que en tanto que vista toda fotografía se debe inscribir en el continuum temporal, aunque constituya sólo una breve porción de éste.

No obstante, pensamos que hay infinidad de fotografías, en géneros como la fotografía publicitaria o la fotografía industrial, en las que se produce una deliberada ocultación de las marcas temporales. Con frecuencia, este efecto discursivo viene motivado por el peso del sistema representacional clásico, en el que el borrado de las huellas enunciativas es un principio seguido fielmente, dirigido a potenciar la ilusión de realidad.

4.4.3.4. Tiempo simbólico

El reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.

Siguiendo con la exposición de Zunzunegui en su análisis de la fotografía de paisaje, señala: «Lo que define primordialmente esta poética simbolista de Ansel Adams se encuentra en el hecho de que sus imágenes apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado»[407]. Zunzunegui nos recuerda las palabras de Argan cuando habla de la «poética de lo absoluto»: lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del espacio y del tiempo (...), saltamos más allá de lo visto y lo visible (...). Lo que vemos pierde todo su interés (...); lo que no vemos, su infinitud, despierta la angustia de nuestra propia finitud»[408].

[407] *Ibíd.*, pág. 160.

[408] G. C. Argan, *El arte moderno 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, pág. 11. Citado por Zunzunegui, *ibíd.*, pág. 160.

Esto le lleva a señalar que nos hallamos ante la representación de lo sublime kantiano, donde «lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo»[409]. La naturaleza que muestra Ansel Adams es una naturaleza prístina, primigenia, que cabe conectar con el mito americano del viaje hacia el oeste.

En caso de composiciones fotográficas abstractas, donde no es posible identificar motivos figurativos, como sucede con las fotografías de Alfred Stieglitz en su serie *Equivalencias,* imágenes de cielos con nubes casi inidentificables, se puede hablar igualmente de la manifestación de un tiempo simbólico, cuya poética descansa en el onirismo de la representación. Nos hallamos ante un tipo de temporalidad para cuyo desciframiento es imprescindible la actividad del intérprete.

4.4.3.5. Tiempo subjetivo

En efecto, el tiempo simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un tiempo subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis.

No obstante, en ocasiones se puede considerar que el tiempo representado en una fotografía adquiere una dimensión particularmente subjetiva para el analista, difícilmente descodificable para otros intérpretes. El concepto de *punctum* barthesiano[410] podría ser relacionado con la presencia de un tiempo subjetivo en la imagen. De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de una radical subjetividad, en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados. Por supuesto, *studium* y *punctum* no son rasgos que se circunscriben al ámbito de lo temporal. Ese elemento, gesto, mirada, tensión, etc., que nos conmueve conlleva una interrupción de la lectura de la imagen, de la direccionalidad que pueda encerrar. El tiempo subjetivo es un tiempo *catalítico,* que supone una suspensión del fluir temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. No en vano, las reflexiones de Barthes a propósito de

[409] Immanuel Kant, *Crítica del juicio,* Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 170. Citado por Zunzunegui, *ibíd.,* pág. 161.

[410] Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* Barcelona, Paidós, 1990 (edición original, 1980).

esta cuestión surgen de la revisión del álbum de fotografías familiar, que a un extraño nada pueden comunicar. Sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueven que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad, en algunos casos.

4.4.3.6. Secuencialidad/narratividad

El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o narratividad en la fotografía. Numerosas fotografías de Duane Michals se basan en este principio. Como nos recuerda Zunzunegui, «una imagen es, junto a lo plástico, un conjunto de determinaciones narrativo-figurativas que, mediante complejas operaciones sintáctico-semánticas, construyen el efecto de sentido temporal» (pág. 172). El propio tiempo de lectura de una imagen es ya de naturaleza temporal. Está claro que toda imagen cuenta una historia, más o menos pequeña, siempre con la ayuda de nuestra participación activa en su lectura.

En este apartado se pueden incluir otros conceptos relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía, a criterio del analista o estudioso de la imagen.

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del tiempo de la representación de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

Al finalizar el estudio del nivel compositivo de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

A pesar de que hemos examinado el nivel compositivo de la imagen, en el que muchos conceptos poseen una dimensión más o menos objetivable, podemos constatar que las reflexiones realizadas no están exentas de una considerable carga subjetiva proyectada por el analista, y su competencia lectora, lo que viene determinado por el conocimiento previo (el *background* cultural) del propio investigador.

El estudio realizado en el presente nivel nos ha permitido fijar las características de la estructura compositiva de la fotografía, una estructura que no posee un valor ontológico, es decir, que no se oculta bajo la superficie del texto fotográfico que hemos analizado. Un mismo análisis realizado por varios investigadores distintos nos proporcionaría resultados bastante diferentes. Este hecho no debe preocuparnos excesivamente: lo realmente importante es que las reflexiones realizadas estén debidamente argumentadas.

4.5. Nivel enunciativo: la articulación del punto de vista

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del *nivel enunciativo* de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista.* En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación *vs.* distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una *interpretación global del texto fotográfico,* de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada.

4. Nivel enunciativo	Articulación del punto de vista	Punto de vista físico Actitud de los personajes Calificadores Transparencia/sutura/verosimilitud Marcas textuales Miradas de los personajes Enunciación Relaciones intertextuales Otros Comentarios
	Interpretación global del texto fotográfico	

4.5.1. *Punto de vista físico*

Hemos visto cómo el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a una determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación.

La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámara, suele connotar un peculiar modo de «relación de poder» entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista.

También es conveniente hacer referencia a la existencia de basculamiento del encuadre, lo que constituye un modo de distorsionar la representación.

4.5.2. *Actitud de los personajes*

La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etc., y promover en el espectador cierto tipo de emociones. Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una interpelación directa del espectador (generalmente en contracampo), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el fuera de campo, lo que subraya su importancia.

Es obvio que el estudio de este parámetro no está exento de la carga subjetiva del analista, ya que estas actitudes pueden ser a menudo muy ambiguas.

4.5.3. *Calificadores*

En este subapartado, se propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Estos calificadores nos informan del grado de integración del sujeto fotográfi-

co con su entorno y del grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador de la fotografía.

4.5.4. *Transparencia/sutura/verosimilitud*

Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el principio del borrado de las huellas enunciativas que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. El sistema representacional fotográfico dominante (que podríamos denominar «clásico») elimina toda huella de la existencia del propio dispositivo, a través de la sutura y borrado de toda «pista» que apunte hacia éste. El cierre de la significación y la linealidad de la lectura son otros rasgos característicos del modo de representación clásico, aplicables, asimismo, al ámbito de la fotografía.

En ocasiones, la fractura del principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de técnicas compositivas que crean una artificiosidad, poniendo en jaque la verosimilitud de la puesta en escena que, por ser muy marcada, rompe la verosimilitud de la representación.

4.5.5. *Marcas textuales*

Como afirma Santos Zunzunegui, el enunciador se definiría como la presencia del autor en el propio texto visual, que no debe confundirse con el autor empírico. La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son algunas marcas textuales que nos informan de la presencia del enunciador en la imagen. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial.

El enunciatario es un sujeto también propiamente textual que no puede confundirse con la categoría del receptor o espectador físico. Es a través del análisis que podemos reconocer la presencia de ambos. Como explica Zunzunegui, «la presencia del observador es reconstruible y, por tanto, visible, incluso en los casos en que se nos trata de ocultar sus huellas, a través de dos actividades discursivas esenciales»[411]:

— la *aspectualización:* consiste en la operación de ubicar un conjunto de categorías aspectuales (acción, tiempo y espacio) que revelan la presencia implícita de un sujeto-observador;
— la *focalización:* «permite aprehender mediante un 'punto de vista' mediador el conjunto del relato», es decir, se refiere, en nuestro caso, al «cómo» es mostrado el motivo fotográfico.

4.5.6. *Miradas de los personajes*

En determinados géneros, como la fotografía social y la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente ocultada mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía obtenida muestra una acción, situación, relaciones de fuerza, etc., que tiene como efecto un mayor realismo que hemos de vincular con el *efecto discursivo* de la impresión de realidad.

La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen. Se trata de una mirada que, en ocasiones, subraya la presencia del dispositivo técnico que hace posible la propia representación fotográfica, lo que rompe el verosímil fotográfico.

En géneros como el retrato, es habitual que la pose del sujeto fotografiado incluya la mirada hacia la cámara.

4.5.7. *Enunciación*

La fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación. Denis

[411] Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, ed. cit., págs. 82-83.

Roche ha expresado esta idea de un modo muy sencillo y directo: «Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar»[412]. De este modo, en todo texto visual se puede reconocer la huella del sujeto de la enunciación o enunciador, por definición. Un análisis del «corte» o selección que supone el encuadre fotográfico, a través del examen de los parámetros que hemos ido examinando en los niveles morfológico y compositivo, nos permitiría determinar cómo se concreta esta presencia del sujeto de la enunciación.

Es posible definir dos estrategias principales en la enunciación fotográfica. Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del realismo de la puesta en escena, de naturaleza fundamentalmente *metonímica* (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente, a la que apunta la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones no realistas, mucho más amplias y complejas de definir, de naturaleza principalmente *metafórica* (paradigmática), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales —que se pueden observar en el texto fotográfico— y sus significaciones. En la metáfora, la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que explica la virtualidad de lecturas múltiples que motivan los discursos artísticos.

Hemos reiterado que el origen de la fotografía cabe cifrarlo en la *relación indicial* que mantiene la imagen fotográfica con lo real. Schaeffer[413] afirma que la imagen fotográfica constituye la puesta en práctica de un *código icónico,* cuyos signos poseen una naturaleza muy diferente a otros medios de expresión. El matiz fundamental introducido por Schaeffer es precisamente éste: todos los signos icónicos no funcionan del mismo modo y no desempeñan la misma función. La imagen fotográfica es, esencialmente, para Schaeffer, un *signo de recepción,* lo que implica la imposibilidad de comprenderla en el marco de una semiología que, como sabemos, define el signo desde el punto de vista de su emisión. La *flexibilidad pragmática* es uno de los rasgos esenciales de la imagen fotográfica, estando al servicio de las estrategias de comunicación más diversas que tienen que ver con el estatuto cambiante y múltiple de la fotografía[414].

[412] Denis Roche, *La disparition del lucioles,* ed. cit.
[413] Jean Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico,* ed. cit.
[414] *Ibíd.,* pág. 8.

La identificación y el distanciamiento son dos estrategias enunciativas que implican efectos discursivos muy distintos en el espectador. La identificación es más frecuente en aquellas fotografías en las que hay un predominio de lo indicial, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado. La fotografía de reportaje social persigue, con frecuencia, una respuesta emotiva del espectador, y un efecto de identificación del público. El distanciamiento es un efecto discursivo que se produce, a menudo, cuando el espectador es consciente de la naturaleza convencional o artificial de la propia representación fotográfica, como sucede con algunas propuestas estéticas (Duane Michals, Witkin, Mapplethorpe, entre otros).

Volviendo a Schaeffer, la flexibilidad pragmática de la fotografía, es decir, la condición fugitiva del sentido en el discurso fotográfico, daría lugar, según los casos, a una ambigüedad semántica, a una multiplicidad de lecturas en las que está implicada la subjetividad del espectador. No obstante, esto no quiere decir que valga cualquier lectura del texto fotográfico: el examen de los anteriores dos niveles en el análisis, nos ha permitido determinar la presencia en la utilización de una serie de elementos visuales y de sus relaciones estructurales, a través de una argumentación que ha de ser rigurosa, partiendo de la materialidad del texto fotográfico.

El *carácter metafórico* (abierto) de numerosas propuestas artísticas ha de vincularse a la identificación de *isotopías* y de *conexiones de isotopías* en el propio texto, como huellas de la enunciación fotográfica. La *isotopía* se podría definir como un conjunto redundante de categorías figurativas/expresivas y semánticas que permite hacer una lectura uniforme. Como señalan Greimas y Courtés, en su aplicación al análisis del texto audiovisual, «el discurso poético podría concebirse como una proyección de redes fémicas [unidades del plano de la expresión, por oposición a «semas», referidos a unidades sémicas], isótopas, donde se reconocerían simetrías y asimetrías, consonancias y disonancias [rimas visuales o su ausencia] y, finalmente, transformaciones significativas de conjuntos [visuales]»[415].

4.5.8. *Relaciones intertextuales*

Sin duda, este concepto encierra una complejidad de la que no se puede dar cuenta en unas pocas líneas. En primer lugar, hay que destacar que todo texto, por definición, siempre se relaciona con otros tex-

[415] A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 232.

tos que le han precedido. El fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de obras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. La huella de estas influencias quedará registrada, de forma más o menos visible, en la propia materialidad del texto fotográfico que produzca, y que se manifiestan en las huellas enunciativas de las que hemos hablado anteriormente. En ocasiones, se podrá hablar de la presencia o reconocimiento de motivos iconográficos, lo que supone establecer una relación entre un concepto con figuras, alegorías, representaciones narrativas o ciclos, como la pasión (como motivo religioso), los ángeles, el cementerio (romanticismo), etc.

De este modo, se pueden establecer diferencias de matiz en los modos de registrar estas influencias en el texto fotográfico:

— La cita consiste en la presencia literal de la obra (o un aspecto textual de la obra) de otro fotógrafo o creador (en sentido amplio). El collage es un técnica que se basa explícitamente en el uso de fragmentos de otros textos visuales.
— El pastiche consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un fotógrafo, artista o un creador, y combinarlos, de tal manera que den la impresión al espectador de ser una creación independiente.
— Finalmente, se hablará, de forma general, de intertextualidad cuando se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado entre el texto analizado y otros textos con los que se relacione, de un modo productivo. La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, de nuevo, que no podemos perdernos en «derivas interpretativas» que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante, como diría Eco[416], carente del nivel de argumentación necesario para justificar la intertextualidad presente en la fotografía estudiada.

Un factor determinante de relaciones intertextuales es la *mise en abîme*. Si dentro de la fotogafía se reproduce un cuadro u otra representación de cualquier tipo, siendo parte o todo del conjunto, nos hallamos ante una experiencia de intertextualidad a veces no evidente pero siempre factible.

[416] Véase *Los límites de la interpretación*, ed. cit.

En algunos casos, la ironía y el humor son efectos que se consiguen mediante la utilización de estas técnicas de construcción discursiva, siempre presentes, de una u otra forma, en cualquier texto fotográfico.

Esta serie de conceptos ha sido estudiada por diferentes autores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco o Mijail Bajtin[417].

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio de la articulación del punto de vista, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. Se ha podido constatar que la mayoría de los parámetros considerados en este nivel interpretativo del análisis están íntimamente interrelacionados, hasta el punto que resulta muy difícil definirlos de forma independiente.

Debemos recordar que en esta propuesta de análisis de la imagen fotográfica, presentada bajo formato de tabla en su versión para internet, www.analisisfotografia.uji.es, se incluyen numerosos enlaces para la ejemplificación de los conceptos tratados, y constituye, por tanto, una herramienta de trabajo que pretende resultar lo más clara y didáctica posible, sin renunciar a un rigor académico. Lo más recomendable es que el análisis fotográfico sea presentado como texto continuo, en un formato «literario» —si se nos permite la expresión—, en el que se estén estableciendo continuamente las relaciones pertinentes entre los conceptos que aquí hemos expuesto.

4.5.9. *Interpretación global del texto fotográfico*

La *interpretación global del texto fotográfico,* de carácter fundamentalmente subjetiva, como hemos visto, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; cómo se construye la aspectualización y focalización del texto fotográfico, a través del examen de la articulación del punto de vista y los modos de representación del espacio y el tiempo; qué tipos de relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales) se pueden reconocer, así como una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

---

[417] Roland Barthes, *¿Por dónde empezar?,* Barcelona, Tusquets, Cuadernos ínfimos, núm. 55, 1974; J. Kristeva, *Semiótica,* Madrid, Fundamentos, 1981; Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas,* ed. cit.; M. Bajtin, *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, 1982.

En este nivel interpretativo es recomendable seguir el llamado «principio de parsimonia», que consiste en la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir, como proclaman algunos filósofos de la ciencia como Cohen o Nagel. Se dice que «una hipótesis es más sencilla que otra si el número de tipos de elementos independientes es menor en la primera que en la segunda»[418]. Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen desde una visión de totalidad, para lo cual habrá de hacerse una síntesis de los aspectos tratados más relevantes, aunque bajo una o varias perspectivas que relacionen las diferentes hipótesis enunciadas durante el análisis. Para ello, vamos a exponer muy brevemente algunos conceptos que pueden surgir a lo largo de los análisis de las imágenes fotográficas.

El primero se refiere a los conceptos de ambigüedad y autorreferencialidad, como definitorios del texto artístico, como han sido expuestos por Umberto Eco[419]. La *ambigüedad* se refiere al grado de abertura de las significaciones del texto estudiado, por oposición a la univocidad de una lectura. La *autorreferencialidad* remitiría a la capacidad de la obra de arte para suscitar una reflexión sobre la propia naturaleza de la texto artístico, en nuestro caso, de la imagen fotográfica. Algunos estudiosos emplean la expresión «mise en abîme» para referirse a la presencia, en la propia imagen, de elementos que remiten a la propia naturaleza representacional del texto visual. También puede utilizarse el término *metadiscursividad.*

El estudio del espacio, tiempo y acciones de la representación, así como de la articulación del punto de vista, son los ítems del análisis en los cuales se habrá detectado la presencia de estos rasgos estructurales que apuntan hacia la «poética de la obra abierta».

También hemos hecho referencia a la posibilidad de reconocer algunas prácticas significantes como encuadrables en las categorías *representación clásica* versus *representación barroca,* como fueron definidas por Wölfflin[420]. Santos Zunzunegui las aplica, de forma pertinente, al análisis de la fotografia de paisaje. La concepción clásica de la representación fotográfica consistiría en la existencia de una visión parcelada del mundo (puntualidad, fragmentariedad); presentación de la organiza-

[418] Arnheim, *Arte y percepción visual,* ed. cit., pág. 75.

[419] Umberto Eco, *Obra abierta,* Barcelona, Ariel, 1979 (edición original, 1962); Umberto Eco, *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1970.

[420] Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* Madrid, Espasa-Calpe, 1983 (versión original, 1915). Citado por Zunzunegui en *Paisajes de la forma,* ed. cit., págs. 170-172.

ción del mundo en planos diferenciados; simetría como peso estructural; claridad absoluta (legibilidad de espacio, tiempo y acción); y temporalidad discontinua (instantaneidad). La concepción barroca de una representación fotográfica consistiría, por el contrario, en la existencia de una visión encadenada, entrelazada del mundo; preeminencia de la profundidad en la representación; dominio de las formas atectónicas (con continuidad más allá del fuera de campo fotográfico); prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa (Wölfflin decía que «la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres»); y duratividad temporal (continuidad, atemporalidad). Siguiendo la exposición de Zunzunegui, las imágenes llamadas «barrocas» actualizan «programas narrativos que podríamos denominar de *mantenimiento de estado* (la naturaleza como Edén), mientras que las clásicas lo hacen con *programas de transformación* (la anexión del territorio; la destrucción del estado primigenio)» al referirse a los casos de estudios de fotografías de paisaje[421].

En algunos análisis fotográficos se puede encontrar la utilización del término *manierismo* para describir determinados modos de representar. Se trata, como afirma Hauser[422], de un concepto complejo en el que prevalece una tensión entre elementos estilísticos antitéticos. Históricamente, el manierismo es un estilo pictórico que surge a finales del Renacimiento en el que se manifiesta el artificio, la forma, *la manera*, como síntomas de una expresión intelectualizada y deformada que oculta, en el fondo, un profundo drama (emotivo también) de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno. Algunos textos fotográficos podrían ser descritos, pues, como manieristas.

Omar Calabrese ha empleado el término *neobarroco* para referirse a la fractura de la estabilidad del orden clásico, presente en numerosas manifestaciones artísticas en la postmodernidad. El cánon clásico se vería perturbado por «categorizaciones de juicios que *excitan* vigorosamente el ordenamiento del sistema, lo desestabilizan por todos lados y lo someten a turbulencias y fluctuaciones»[423]. Entre los rasgos que caracterizan la representación neobarroca podemos destacar: la estética de la repetición y de la variación (respecto a la idea de orden, originalidad e irrepetibilidad de la estética idealista y de las vanguardias); la puesta en crisis del concepto de *totalidad*, es decir, la importancia del

421 Zunzunegui en *Paisajes de la forma*, ed. cit., pág. 172.

422 A. Hauser, *Origen de la literatura y el arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1974.

423 Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 45.

detalle o fragmento; la revalorización de la idea de desorden y caos, tan habitual en la cultura contemporánea (la belleza fractal, la estética de lo monstruoso o la idea de la recepción accidentada por influencia del zapping en el consumo televisivo); la importancia de la imprecisión, lo incompleto y errático en la recepción estética; el predominio de lo laberíntico como síntoma del gusto por el enigma, lo que se oculta, o el peso de la lectura no lineal de los textos artísticos; finalmente, la perversión que encierra una lectura fragmentaria y distorsionada del texto. La utilización de la cita o el pastiche en la producción artística pueden alcanzar grados muy altos, como *El nombre de la rosa,* novela de Umberto Eco que está construida a base de citas de Adorno, Wittgenstein, Santo Tomás, Conan Doyle, etc., lo que para Calabrese es un *operar neobarroco.* Algunos de estos rasgos pueden ser identificados igualmente en textos fotográficos que se relacionan con la actual sensibilidad postmoderna, muy ligada a la idea de neobarroco.

A propósito de la *postmodernidad,* Umberto Eco ha señalado que «no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *kunstwollen,* una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo». Y añade poco después: «Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, con ingenuidad»[424].

No queremos finalizar la exposición de nuestra metodología de análisis sin olvidar que el *placer visual* es un factor clave en la recepción de las imágenes. Cabría añadir que la propia actividad analítica no está exenta de placer, ya que entender (o creer entender) el sentido oculto (o sentidos ocultos) en el mensaje fotográfico es una actividad que también proporciona placer. Un sentimiento placentero que parece estar causado por el hecho de que se ha alcanzado el éxito de la empresa analítica.

Coincidimos con Roche cuando señala que, a la hora de analizar una fotografía, «la pregunta sin duda ya no es "¿qué nos plantea una foto?" ni "¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?"..., sino más bien "¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una

[424] Umberto Eco, *Apostillas a «El nombre de la rosa»,* Barcelona, Lumen, 1985, pág. 72.

vez sacada?"»[425]. Una pregunta que hemos tratado de responder, lo mejor que hemos podido, con la propuesta de la presente metodología de análisis de la imagen fotográfica.

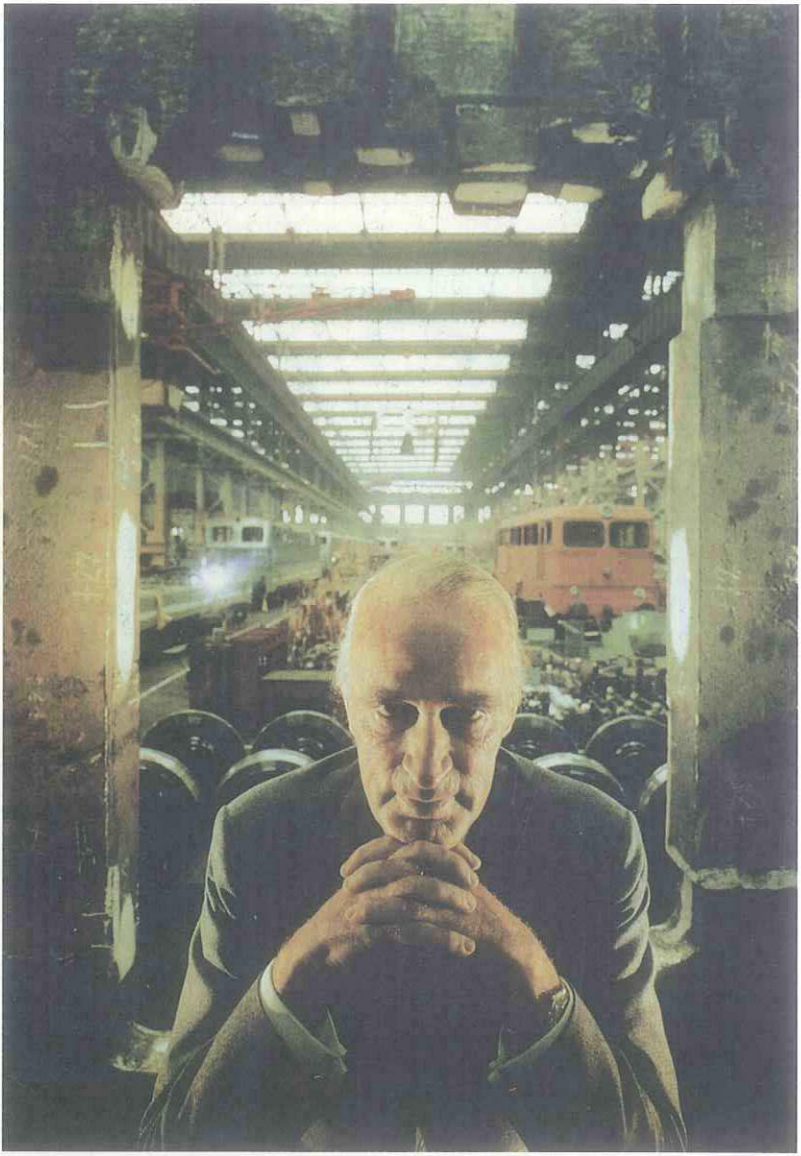
El siguiente y último capítulo trata de mostrar la efectividad de la aplicación de esta metodología de análisis a doce fotografías seleccionadas, que esperamos pueda satisfacer las expectativas de la metodología propuesta.

[425] Denis Roche, *La disparition del lucioles*, ed. cit., pág. 12.

PARTE TERCERA

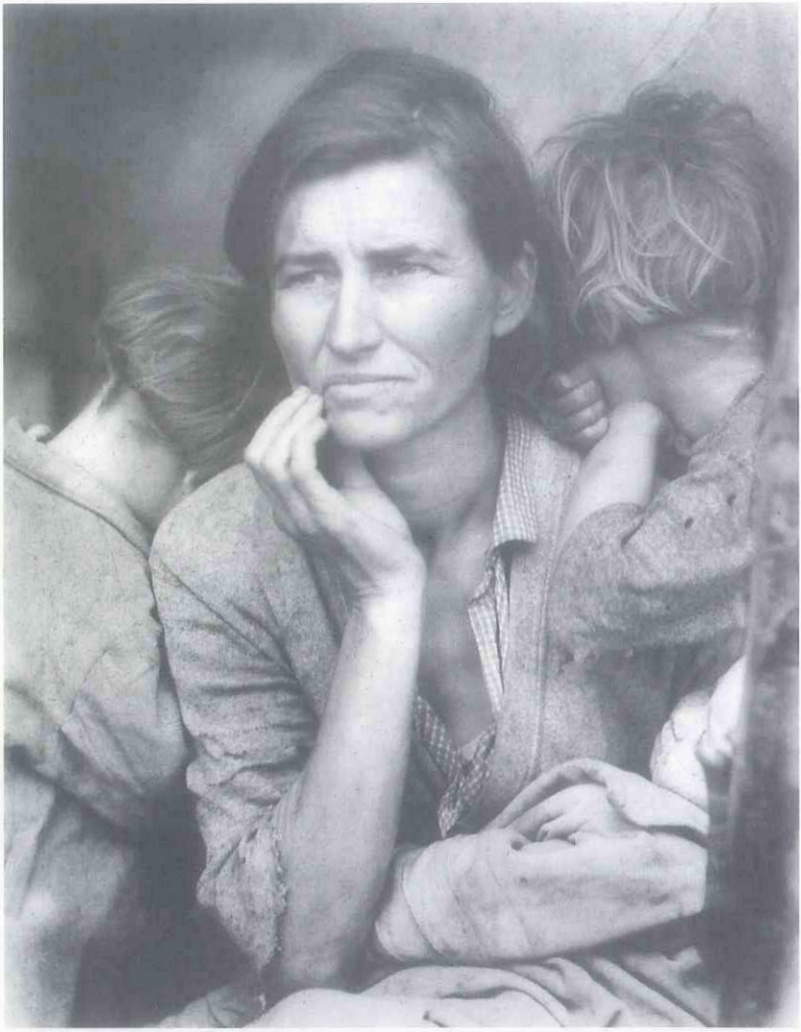
El análisis fotográfico en la práctica: estudio de casos

1. *Septiembre 1955*, de Bill Brandt.



2. *Alfried Krupp, Essen (Alemania Occidental), 1963,* de Arnold Newman.

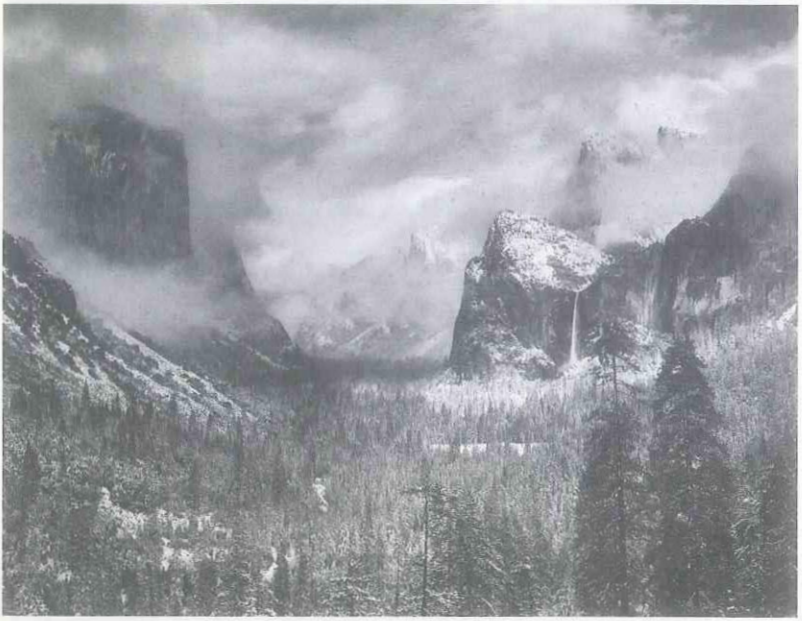
3. *Tom Moran. Septiembre 1987,* de Nicholas Nixon.



4. *La madre migrante,* 1936, de Dorothea Lange.

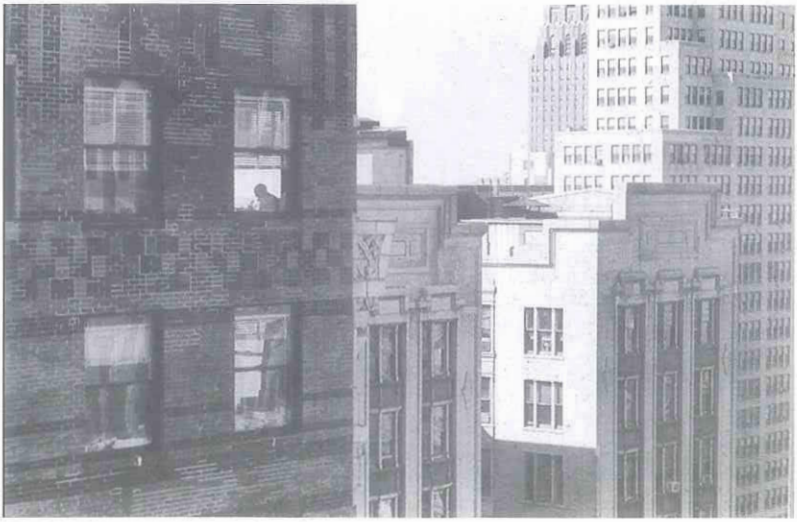
5. *La chimenea de Madame Lucienne*, 1950, de Robert Doisneau.

6. *Tomoko bañado por su madre, Minamata, 1972,* de Eugene Smith.



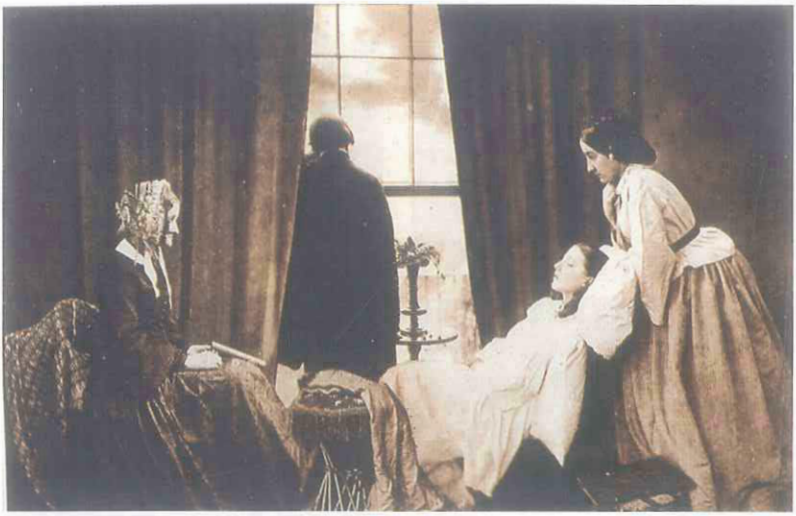
7. *Tormenta de invierno pasando,* 1940, de Ansel Adams.

8. *Escalera,* 1930, de Alexander Rodchenko.



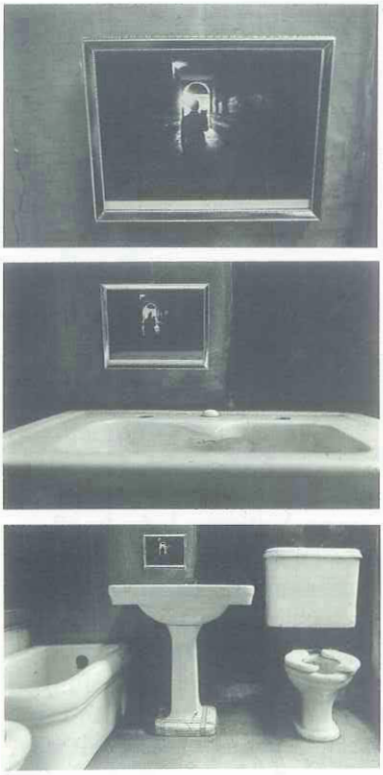
9. *Wall Street,* Nueva York, 1970, de Charles Harbutt.

10. *Fotografía de moda para «Queens», Londres, 1963*, de Jeanloup Sieff.

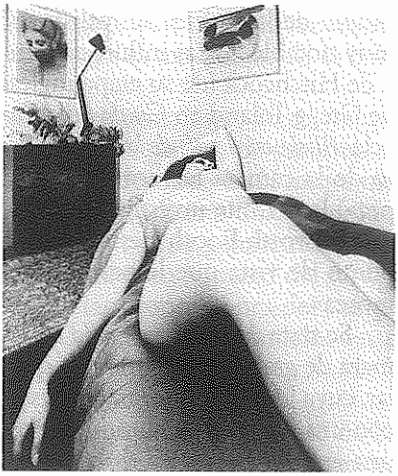


11. *Último suspiro,* 1858, de Henry Peach Robinson.

THINGS ARE QUEER



12. *Las cosas son raras,* 1973, de Duane Michals.



1

Septiembre 1955
Bill Brandt

En el *nivel contextual,* primer nivel de la metodología de análisis propuesta, nos hallamos ante una fotografía de Bill Brandt, fotógrafo de origen alemán, nacionalizado británico, que desarrolló su carrera profesional en Gran Bretaña. Sus inicios en el campo de la fotografía se dieron de la mano de Man Ray, a finales de los años 20, lo que le permitió introducirse en el mundo artístico surrealista. En los años 30, Brandt se traslada a Inglaterra, donde cultiva la fotografía de reportaje. A finales de la Segunda Guerra Mundial, Brandt siente poco interés por el reportaje y prefiere dedicarse a los desnudos, paisajes y retratos. Comienza a fotografiar los primeros desnudos, tratando de hacer interpretaciones personales del cuerpo humano, con primeros planos y una influencia claramente surrealista. Con los modelos trata de evitar las expresiones efímeras de las instantáneas, buscando que el desnudo pueda decir algo del pasado del sujeto. Esta fotografía forma parte de la serie de fotografías *Perspectives of nudes,* de 1961.

La imagen que analizamos podría encuadrarse en el género «retrato», más concretamente en el campo de la «fotografía de desnudo». Mark Haworth-Booth[426] señala que Brandt adopta la técnica del distanciamiento en la realización de fotografías, un método de trabajo

[426] Véase la imagen reproducida en catálogo *Los grandes fotógrafos. Bill Brandt.* vol. 31, Barcelona, Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. Véase la introducción, «Fotógrafo solitario e inquieto», de Mark Haworth-Booth.

propio de la estética surrealista, por la que quedó marcado de forma muy notable. Otras influencias en su obra son las películas de Buñuel y de Hitchcock (de su etapa inglesa), las pinturas de Dalí, la fotografía de Gregg Toland en *Ciudadano Kane,* la obra de René Magritte y la novela *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. El descubrimiento de la cámara técnica (una antigua Kodak con una óptica «ojo de pez») le permite investigar nuevas formas de mostrar el cuerpo humano. Haworth-Booth destaca que Brandt hablaba de la búsqueda del punto de vista que le permitiera ver «como un ratón, un pez o una mosca».

Se trata de una fotografía en Blanco y Negro, realizada con una cámara de gran formato, para la que ha utilizado un objetivo gran angular, cuya lente produce imágenes y tamaños del cuerpo muy originales, con una perspectiva abrupta, y un diafragma muy cerrado para obtener una gran profundidad de campo y una decidida nitidez de la imagen. En los años 50, Brandt empieza a trabajar con papel de positivado duro, con el que consigue crear sombras muy duras y dar relieve a las altas luces.

En el *nivel morfológico,* cabe comenzar haciendo una descripción del motivo fotográfico. La imagen nos muestra a una mujer desnuda sobre una cama o diván en una habitación. La cámara la ha fotografiado desde una posición baja, lo que dota al cuerpo femenino de una gran belleza, proporcionando una visión bastante original.

El grano fotográfico, en tanto que elemento que remite al punto como materia expresiva primordial en el caso de la fotografía, es bastante perceptible en esta imagen, probablemente por tratarse de un positivado sobre papel duro, que provoca la aparición de un grano más visible.

Podemos constatar cómo el cuerpo femenino dibuja una serie de líneas de contorno redondeadas que contrastan con las líneas verticales, horizontales y oblicuas de los elementos de *atrezzo* que se encuentran en la habitación. La pierna y el brazo derechos de la modelo crean dos líneas oblicuas que convergen hacia su rostro, que se encuentra poco más arriba del centro geométrico de la imagen. Se produce así un contraste entre distintos tipos de líneas que responde a una contraposición entre el cuerpo de la modelo (lo orgánico) y los elementos materiales —alfombra, cuadros, aparador, etc.— (lo inorgánico) que aparecen en la imagen.

Por lo que respecta a la existencia de planos en la imagen, aunque se trata de un mismo espacio con profundidad, se puede hablar de la

existencia de dos planos diferenciados: en primer término tenemos a la mujer desnuda; en el fondo se encuentra el mobiliario de la habitación.

La mujer está fotografiada en un plano americano largo, ya que sólo quedan fuera de campo sus pies, aunque no está de pie, sino recostada sobre una cama o diván. El cuerpo desnudo de la mujer modela una serie de formas redondeadas que remiten a una cierta idea de voluptuosidad. Estas formas contrastan con la geometría rectangular del aparador y los dos cuadros colgados en la pared del fondo. La utilización del gran angular deforma las proporciones del cuerpo femenino, aumentando el tamaño de los elementos situados en el primer término de la imagen: las piernas y el brazo derecho de la modelo.

La utilización de un papel duro ha eliminado buena parte de los tonos grises de la imagen. Las paredes y el cuerpo de la mujer aparecen completamente blancas, «quemados» por la luz, lo que impide la existencia de sombras que den relieve a los objetos y al propio cuerpo. Podríamos decir que el cuerpo femenino posee una textura que transforma y vuelve más fría la piel de la modelo, que transmuta su naturaleza orgánica en algo más material.

La fotografía tiene bastante nitidez. Todos los elementos de la imagen están en foco, como consecuencia de la utilización de un gran angular.

La existencia de unas pequeñas sombras reflejadas sobre la pared del fondo de lo que parecen dos elementos florales y una lámpara situados sobre el aparador revela la utilización de un flash para la realización de esta fotografía. Al tratarse de un espacio interior, la iluminación empleada es artificial y por sus efectos podemos señalar que se trata de una iluminación dura.

Esta imagen posee un fuerte contraste tonal, con un blanco roto y un negro profundo, y una escala de grises bastante reducida. Se trata de una imagen en blanco y negro. El fuerte contraste de la imagen transmite frialdad, ya que cuando el cuerpo humano es fotografiado así se pierden numerosos detalles de la textura de la piel.

Desde un punto de vista morfológico, en definitiva, podemos señalar que nos hallamos ante una imagen figurativa, de una gran simplicidad estructural, aunque con una gran fuerza expresiva que permite construir un retrato bastante original, sobre todo en la época (1955). Cabe destacar el extrañamiento que produce el modo de captar así el cuerpo desnudo de la mujer, con la ayuda del gran angular que deforma notablemente las dimensiones y proporciones, lo que transforma la corporeidad en algo inorgánico.

En el *nivel compositivo,* debemos comenzar por el examen del *sistema sintáctico,* en el que podemos subrayar una serie de elementos.

La utilización del gran angular acentúa la aparición de una fuerte perspectiva en la representación del cuerpo de la mujer. El punto de fuga hacia el que convergen las líneas de la imagen coincide con el rostro, subrayado por su brazo izquierdo que lo reencuadra como si se tratase de una forma triangular.

La pose del cuerpo femenino es el elemento que transmite mayor tensión en esta imagen. La contraposición de líneas verticales y horizontales del mobiliario de la estancia y las líneas oblicuas que forman las piernas y el brazo derecho de la modelo crean tensión desde un punto de vista compositivo. También el claroscuro es responsable de la existencia de cierta tensión en esta fotografía.

El uso del gran angular y la realización de la fotografía desde una posición baja (a ras del cuerpo de la mujer) provocan una distorsión de las proporciones del cuerpo femenino. Las piernas y el brazo derecho tienen un tamaño muy superior al resto del cuerpo de la modelo. La cabeza de la mujer es extraordinariamente pequeña si la comparamos con el resto de su cuerpo. Así pues, reconocemos la presencia de una mirada que distorsiona las proporciones de la figura humana, un aspecto que cabe relacionar con las técnicas expresivas de la fotografía surrealista.

Podemos señalar que hay una compensación de pesos en la imagen. Si bien la pierna derecha tiene un peso muy importante en la composición de la imagen, en la parte inferior derecha del encuadre, éste se ve compensado por la existencia en la parte superior izquierda del aparador y el cuadro de la pared que contrarrestan su excesivo peso visual. La situación del brazo derecho de la mujer (a la izquierda del encuadre) se ve compensada por la existencia de otro cuadro situado en la parte superior (ligeramente a la derecha). De este modo, los pesos visuales están compensados entre sí.

El rostro de la mujer y sus insinuadas nalgas coincidirían con las líneas de tercios horizontales que dividen la imagen en tres partes iguales. A pesar de que resulta muy identificable el entorno espacial del personaje, el centro de interés de la imagen está dirigido hacia el cuerpo desnudo de la mujer.

Cabe destacar que la pose de la modelo es muy dinámica, frente a la estaticidad del resto de objetos de la escena. No obstante, la blancura del cuerpo de la mujer no destaca del blanco de la pared de la estancia.

La mirada del espectador se dirige primero hacia la pierna derecha de la modelo que ocupa un 20% del total de la imagen. La profundi-

dad de campo invita a que nuestra mirada recorra el cuerpo de abajo a arriba. La convergencia de líneas (la pierna semiflexionada y el brazo caído de la cama) hacia el punto de fuga de esta composición en perspectiva dirige nuestra mirada hacia el rostro de la modelo.

Se podría afirmar que la modelo adopta una pose propia de un escorzo, como si se tratase de una composición barroca. La posición de la pierna derecha ligeramente levantada, el brazo derecho que cae de la cama y el brazo izquierdo que rodea su cabeza (con el rostro girado hacia su izquierda) son elementos que introducen tensión en la posición del cuerpo de la mujer.

El análisis del *sistema sintáctico* demuestra la riqueza textual de la fotografía de Bill Brandt. Podemos constatar cómo todos los elementos y recursos empleados están íntimamente interrelacionados, al servicio de la creación de una imagen de gran fuerza expresiva. Así pues, el tratamiento de la perspectiva, la tensión de la imagen (contraste tonal, conflicto de líneas, distribución de pesos, etc.) y la pose escorzada del personaje señalan la presencia de una mirada que distorsiona las proporciones de la figura humana, un aspecto que cabe relacionar con las técnicas expresivas de la fotografía surrealista.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* podemos señalar que el campo fotográfico no ofrece dudas ni ambigüedades al espectador, al tratarse de un espacio perfectamente reconocible. El encuadre, sin embargo, recorta la parte inferior de las piernas de la mujer, que quedarían así «fuera de campo». El hecho de ocultar a nuestra mirada los pies del personaje vuelve menos humano el cuerpo, contribuye a su «cosificación».

Nos hallamos ante un espacio cerrado, interior, concreto, el universo de lo cotidiano, donde se exhibe el cuerpo desnudo de la modelo. El espacio representado es profundo, si bien se trata de un espacio bastante reducido, ocupado casi completamente por el cuerpo desnudo de la mujer. Al mismo tiempo, podríamos afirmar que nos hallamos ante un espacio muy poco «habitable» para el espectador. Resulta muy difícil que el espectador pueda sentirse identificado con el lugar donde se muestra el cuerpo desnudo de la mujer, o con el personaje.

En cierto modo, se podría afirmar que nos hallamos ante una puesta en escena marcada por la artificiosidad. El protagonismo de la fotografía es el desnudo femenino.

En nuestra opinión, el espacio de la representación elegido por Brandt no califica de forma significativa el cuerpo desnudo fotografia-

do. Parecería que el espacio mostrado tiene un carácter casi «accidental», puesto que apenas incluye elementos que generen conflictos con el motivo principal de esta imagen.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación,* es evidente que esta fotografía no atiende a la filosofía de la captación del «instante decisivo». La presente imagen no está construida sobre este principio; por el contrario, se nos presenta una «puesta en escena»: la modelo posa de acuerdo con unas instrucciones. En efecto, la ausencia de marcas temporales remitirían a la idea de una representación del tiempo como duración, aunque la pose de la protagonista no es excesivamente «cómoda» o «natural», una cierta tensión remite muy sutilmente a la idea de tiempo cronológico. La presencia de otros elementos morfológicos y compositivos remitiría más bien a una naturaleza atemporal de la representación.

La frialdad de esta imagen, subrayada por la ausencia de textura en la piel del cuerpo fotografiado, el fuerte contraste de la imagen, el predominio de los tonos blancos del sujeto, etc., apuntan a la representación de un tiempo ausente. La belleza del cuerpo fotografiado, voluptuosamente retratado, nos habla de la juventud de un cuerpo femenino.

El tiempo de la representación fotográfica está sugerido sutilmente en esta fotografía desde la variable de la atemporalidad, la belleza de un joven cuerpo femenino, y de la subjetividad temporal que el espectador proyecte sobre la imagen.

El análisis del *nivel compositivo* de esta fotografía permite constatar el cuidado trabajo de Bill Brandt en el nivel formal de esta fotografía. La representación del tiempo y del espacio fotográficos subrayan la búsqueda de una visión original del cuerpo femenino, que provoca extrañeza en el espectador.

Por lo que respecta al *nivel enunciativo,* es decir, a la articulación o construcción del punto de vista, hay que subrayar que el punto de vista físico adoptado por el fotógrafo parecería moverse en una posición ambivalente. Por una parte, la cámara está situada en ligero contrapicado, a ras del cuerpo de la modelo, lo que nos ofrece una mirada muy próxima y cercana al sujeto fotografiado. De hecho, es como si la cámara y el fotógrafo estuviesen encima de la modelo, lo que nos «abalanza» casi literalmente sobre el cuerpo femenino. Por otro lado, las distorsiones en las proporciones del cuerpo, provocadas por el uso del gran angular, la pose en escorzo, el contraste tonal, la ausencia de una textura cálida de la piel de su cuerpo, etc., son elementos que nos distancian de la representación.

Podríamos decir que la actitud y pose de la modelo apuntan hacia la idea de simulacro y de fingimiento. Es como si ella fuera perfectamente consciente de que está siendo fotografiada, y que está siguiendo las instrucciones dictadas por el fotógrafo a la hora de hallar la postura más adecuada para los propósitos de la instancia enunciativa.

Los recursos morfológicos y compositivos antes señalados son un modo de calificación del objeto fotografiado. Y cabe hablar en este caso de «objeto», más que de sujeto fotográfico, porque el punto de vista adoptado consigue transformar la naturaleza corporal de la modelo en un objeto de formas des-proporcionadas, que produce un extrañamiento en el espectador. La utilización de los recursos citados constituye marcas enunciativas muy reconocibles en la imagen. Por ello, podemos decir que esta fotografía no sigue los principios de la transparencia enunciativa, si bien no aparecen en la imagen huellas inequívocas de la presencia del enunciador (como sería la presencia de la sombra del fotógrafo en la propia imagen).

El marcado contraste de tonos, la fuerte iluminación del flash, el uso del gran angular, la adopción del peculiar punto de vista físico, cercana y distante a la vez, ambivalente, etc., serían por sí mismas marcas textuales que revelan la presencia del enunciador. La representación del cuerpo femenino adquiere aquí un sentido casi «inorgánico», «cosificado», por el modo en que se nos muestra el cuerpo desnudo, aunque destaca la voluptuosidad y generosidad de las formas porque la cámara nos pone «casi en contacto» con el cuerpo del personaje, al mismo tiempo se trata de una representación construida sobre la idea de distancia.

Llama la atención la rima de miradas que podemos constatar entre los ojos cerrados de la modelo y los ojos cerrados del busto retratado del cuadro colgado en la pared del fondo de la habitación.

Se pueden establecer paralelismos con las fotografías de desnudos realizadas por fotógrafos como Edward Weston o Man Ray. La imagen constituye una búsqueda de un punto de vista inédito, o cuanto menos original, en la representación del cuerpo femenino, como hicieron estos artistas.

En definitiva, la articulación del punto de vista señala el carácter artificioso de la representación fotográfica.

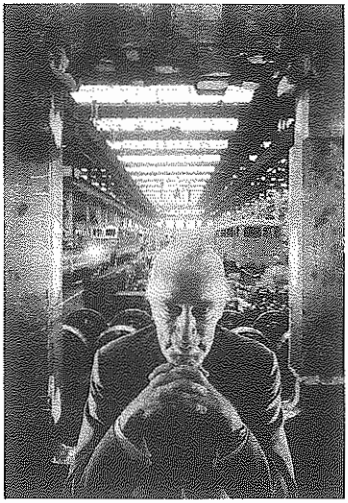
Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos subrayar el importante trabajo formal que presenta esta imagen. La utilización de distintos recursos morfológicos y compositivos nos permite hablar

de una fuerte estilización de la representación, y una preocupación por cuidar los elementos formales de la fotografía.

El tratamiento del cuerpo está muy calculado: se trata de una mirada fría que consigue convertir el cuerpo desnudo de la modelo en una escultura, destacando la voluptuosidad y belleza del cuerpo, como un objeto dispuesto para su contemplación.

Este planteamiento de Brandt entronca con la tradición surrealista de la fotografía de desnudo, que posibilitó en los años 20 y 30, a través de los trabajos de Man Ray o Edward Weston, entre otros, la aparición de una nueva forma de ver el cuerpo humano.

También cabe señalar que esta forma de representación del cuerpo guardaría cierta relación con los principios estéticos del «pop-art», muy influido por el dadaísmo y el surrealismo, que se desarrolla en Estados Unidos y Gran Bretaña en los años 50. Esta fotografía sitúa el cuerpo femenino en un entorno absolutamente cotidiano, objeto de atención de los artistas de esta propuesta estética. La originalidad del punto de vista, la pose de la modelo y la frialdad de la mirada convierten el cuerpo femenino en algo extraño, aunque enmarcado en un espacio muy cotidiano.



2

Alfried Krupp,
Essen (Alemania Occidental), 1963
Arnold Newman

En el *nivel contextual,* podemos comenzar destacando que nos hallamos ante un retrato de Arnold Newman, fotógrafo estadounidense, auténtico clásico del retrato, género que cultivó profusamente a lo largo de toda su carrera profesional, en la que se inició de la mano de Beaumont Newhall y Alfried Stieglitz.

Se trata de una fotografía en Color, cuya ejecución permite deducir que ha sido empleado un gran angular. Aunque no se dispone de información precisa sobre el formato, la cámara o el soporte utilizados, sí sabemos que Arnold Newman trabajaba con diferentes tipos de formatos de cámara (35 mm, formato medio y gran formato), e iluminación artificial, un aspecto que le interesaba especialmente. Cabe pensar que esta fotografía ha sido realizada con una cámara de gran formato y con iluminación artificial (no se puede saber con certeza si con luz continua o con flash).

El personaje fotografiado, Alfried Krupp, fue un empresario alemán que colaboró estrechamente con el régimen nazi, por lo que estuvo encarcelado hasta 1951. A pesar de ser obligado a vender por imposición aliada una gran parte de su compañía, consiguió en pocos años recuperar su hegemonía en la industria del acero. Nos hallamos, por tanto, ante el retrato fotográfico de uno de los personajes públicos más polémicos de la posguerra, un «self-made man», cuya trayectoria empresarial y política ha sido muy cuestionada por historiadores y especialistas.

El retrato que analizamos ha sido consultado en el catálogo *Los grandes fotógrafos*[427]. En su introducción, Robert A. Sobieszek destaca que la base de la aproximación de Newman al retrato fotográfico es su «tendencia a la abstracción, unida al interés por situar a la gente en su entorno natural», con el fin de «mostrar también las relaciones del sujeto con su mundo...». Los retratos de Newman registran el semblante, revelan la personalidad y simbolizan el carácter, buscando obtener fisionomías «al mismo tiempo fieles (denotativas) e interpretativas (connotativas)». Un buen retrato es, de este modo, para Newman una forma de «registrar el ser humano», ya que defiende «la necesidad biográfica del retrato fotográfico». Para Newman, como afirma Sobieszek, «antes de que un retrato pueda ser un buen retrato tiene que ser una buena fotografía». El «todo orgánico» de un retrato «ha de comunicar algo más que la simple semejanza superficial del sujeto». Sobieszek señala que un retrato fotográfico puede ser neutral y clínico cuando el único contenido reconocible es la figura o el rostro del personaje fotografiado. Un retrato artístico puede abarcar la captación de la simple expresión de un rostro hasta una compleja organización de informaciones materiales y simbólicas.

En lo que respecta al *nivel morfológico,* y como descripción del motivo fotográfico, nos encontramos ante un retrato del famoso magnate alemán de la industria del acero Alfried Krupp, fotografiado en una de sus fábricas. Tras el personaje retratado en primer término, podemos reconocer una cadena de montaje de vagones de trenes en el fondo de la imagen. Llama la atención la ausencia absoluta de trabajadores en la fábrica.

El rostro del personaje fotografiado parece un gran punto que ocupa *casi* el centro de la imagen. El centro de interés no es formalmente, por tanto, el rostro del protagonista sino lo que parece la pared del fondo de la nave industrial, en la que hay numerosas ventanas cuadradas por las que entra la luz exterior, que coincidiría con el punto de fuga de la imagen. En la parte superior izquierda del rostro del personaje, se observa un punto de luz intenso que probablemente está producido por una soldadura que está realizándose en el momento de la ejecución fotográfica, aunque no se distingue ninguna figura humana. El grano fotográfico, en

[427] Catálogo *Los grandes fotógrafos. Arnold Newman,* vol. 9, Barcelona, Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. Introducción «Retratos como biografías», a cargo de Robert A. Sobieszek.

tanto que elemento que remite al punto como materia expresiva primordial en el caso de la fotografía, es apenas perceptible en esta imagen.

Asimismo, se puede constatar el predominio de líneas verticales, que enmarcan al sujeto fotografiado. Presencia de líneas oblicuas que se dirigen a un punto de fuga en el centro exacto de la imagen, que no coincide con el rostro del protagonista. Estas líneas convergentes hacia el punto de fuga son necesarias para construir una imagen con perspectiva.

Se pueden distinguir tres planos o términos en esta imagen. En primer término tenemos al protagonista, Alfried Krupp, de quien destacan su rostro y sus manos. En segundo lugar, el personaje está enmarcado por dos columnas situadas en ambos lados, de forma simétrica, en lo que parecería el principal escenario que lo rodea de forma más inmediata. Por último, en tercer término podemos reconocer la nave industrial en la que se hallan ruedas de tren, vagones y otras piezas de la cadena de montaje.

El sujeto está fotografiado en plano medio, si bien no ocupa el centro geométrico de la imagen. Se detecta la presencia de mucho aire en la zona superior, que alcanza casi el 50% de la fotografía.

También se puede detectar una clara presencia de formas geométricas regulares. El rostro ovalado del protagonista remitiría a una forma triangular al personaje, reforzado por la pose del sujeto, con los brazos doblados y su barbilla apoyada en sus manos entrelazadas. Las columnas verticales remiten a formas rectangulares. Se constata una marcada simetría de las formas en la fotografía.

La ausencia de grano fotográfico no proporciona a la imagen de una textura marcada. La iluminación del rostro del personaje, por ambos lados, además de la nitidez de la imagen, permite destacar la textura de la piel del rostro de Krupp.

Todos los elementos de la escena aparecen perfectamente nítidos, con una acentuada profundidad de campo. Se puede deducir que la imagen ha sido realizada con un gran angular, si bien no consta información alguna sobre el formato y la cámara utilizada. El rostro de Krupp está precisamente un poco deformado como consecuencia de la utilización de dicho objetivo.

Podemos reconocer la presencia de luz natural, procedente del exterior de la nave industrial, iluminada con grandes ventanales en paredes y techos por los que entra la luz del día. Podemos deducir que el rostro en primer término ha sido iluminado con dos fuentes de luz laterales, desde arriba, aunque no en exceso. Esto ha provocado que aparezcan sombras en su frente, en los párpados que rodean los ojos (cuya mirada es visible) y en el cuerpo del personaje, prácticamente en som-

bras (no se puede apreciar ningún detalle sobre el traje que lleva, si lleva o no corbata, etc.).

La imagen presenta un fuerte contraste entre las sombras del personaje y del primer término, y los ventanales del fondo (techos con zonas acristaladas) que dejan pasar la poderosa luz del día. La nave industrial y sus objetos presentan una iluminación suave o difusa, lo que hace posible reconocer sin dificultad los distintos elementos que la habitan.

Aunque la fotografía es en color, se puede reconocer la presencia de dos dominantes cromáticas. El rostro emana una tonalidad anaranjada que transmite calidez. El fondo de la imagen presenta una dominante verdácea, cuyo origen tal vez sea debido a la presencia no visible de iluminación fluorescente, frecuente en este tipo de espacios (el flúor de los tubos suele dar a menudo una dominante que apunta hacia el verde).

Desde un punto de vista morfológico, podemos afirmar que estamos ante una imagen muy compleja, con una cuidada elaboración formal. Podemos reconocer que todos los recursos expresivos se apoyan mutuamente, apuntando a una naturaleza polisémica de esta fotografía, con un planteamiento muy original por parte de Arnold Newman. A lo largo del análisis de esta imagen, podremos comprobar cómo la riqueza significante de este retrato remite a una multiplicidad de matices de significación que apunta hacia la dimensión más interpretativa y subjetiva del trabajo fotográfico en el campo del retrato.

En el *nivel compositivo,* debemos comenzar por el examen del *sistema sintáctico o compositivo,* en el que podemos subrayar una serie de elementos.

Como hemos señalado, la fotografía presenta una profundidad de campo muy acentuada. La fuerte perspectiva actúa como un elemento sintáctico que proporciona dinamismo a la imagen. Sobre dichas líneas en fuga se encuentran los vagones, cuyo tamaño se reduce progresivamente a medida que se van alejando del primer término de la imagen, a modo de gradientes que construyen el efecto de la perspectiva. La *simetría* compositiva y el des-centrado del protagonista (desplazado ligeramente del centro de la imagen) se compensan mutuamente, lo que en cierto modo neutraliza el dinamismo perspectivo de la imagen, lo que no excluye la presencia de una gran fuerza expresiva.

Se puede constatar la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos, como los vagones o los puntos de luz de la nave industrial. Estos elementos seriados dotan de ritmo visual a la imagen,

aunque muy sutilmente, ya que esto se produce en el plano de fondo del retrato.

La diferencia de dominante cromática entre el primer término de la imagen (naranja) y el fondo del retrato (sutilmente verde) también produce una tensión en el espectador, como si se estableciera una nítida distinción entre el hombre (Krupp) y su obra (el imperio económico del magnate).

La presencia de líneas verticales y líneas oblicuas en la imagen produce una tensión entre elementos morfológicos, así como entre las formas redondeadas del rostro del protagonista (que rima con la redondez de las ruedas de los trenes, justo detrás del personaje) y las formas cuadradas y rectangulares de los objetos y de las ventanas y claraboyas por donde entra la luz. También produce tensión en la composición el hecho de que el sujeto conforme una suerte de forma triangular mientras que el marco que lo reencuadra dibuja una forma rectangular. Podemos constatar una tensión compositiva principalmente entre la marcada simetría y el efecto perspectivo de la imagen y el desplazamiento del personaje retratado del centro geométrico. Esto produce una tensión compositiva de fuerza indudable.

En este mismo orden de cosas, existe una marcada des-proporción entre el personaje y su entorno. Su ocupación del primer término de la imagen nos remite al poder del protagonista del retrato, a su fuerza vital y espiritual. La des-proporción de la escala del retratado en relación con el resto de la imagen apunta al protagonismo de Krupp, pero también de su obra (su floreciente industria, motor de la economía alemana, en especial durante los años 60).

Se observa, pues, una irregular o desproporcionada distribución de pesos en la imagen, ya que la aparición de Krupp en plano medio queda neutralizada por el abundante aire dejado en la parte superior de la imagen por el fotógrafo.

Desde el punto de vista compositivo, podríamos decir que la imagen posee dos centros visuales muy marcados. En primer lugar, el centro geométrico de la imagen que coincide con el punto de fuga de la perspectiva violaría el principio compositivo de la ley de tercios. En segundo lugar, el rostro del retratado se sitúa en la parte superior del tercio inferior de la imagen, que nos confirma el seguimiento de dicho principio clásico de composición. Estos dos centros chocan y se relacionan tensionalmente, como hemos señalado.

La fuerte simetría de la imagen es un elemento que dota de estaticidad al retrato, un estatismo que se ve fracturado por la existencia de dos centros compositivos. El choque o tensión entre líneas, dominan-

tes cromáticas, distribución de pesos, contraste de luces, etc., contribuyen a construir una imagen muy dinámica.

Podemos afirmar que la imagen presenta una organización interna del encuadre muy estudiada, casi de forma exagerada. El orden incónico posee una fuerte presencia en esta fotografía, exacerbando la construcción figura-fondo pero estableciendo entre ambos una relación dialéctica que apunta hacia el orden del discurso.

La representación del retrato en perspectiva fuerza a que la mirada del espectador se dirija en primer lugar hacia el centro geométrico de la imagen, hacia el que convergen las líneas de fuga y en el que hay una poderosa luz que procede del exterior de la nave industrial. Casi inmediatamente tendemos a dirigir nuestra mirada hacia el rostro del protagonista que nos mira directamente. Es evidente que el sujeto fotografiado ha posado para la ejecución de la fotografía. Se trata de una composición muy calculada, que (suponemos) ha debido exigir bastantes horas de trabajo.

Podemos afirmar que el sistema compositivo de esta fotografía de Arnold Newman posee una complejidad realmente muy notable. A subrayar el perfecto engarce de los elementos morfológicos y sintácticos, de tal modo que todos los aspectos analizados se implican mutuamente.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* el campo visual es muy rico gracias a la utilización de la técnica de la profundidad de campo. Es como si esta representación del espacio pretendiera mostrar al protagonista en un entorno que representa el imperio del magnate. En este sentido, el espacio representado constituye una suerte de sinécdoque (la parte por el todo) de la gran obra del personaje retratado.

El fuera de campo es aludido mediante la mirada hacia la cámara de Alfried Krupp. Se trata, como vemos, de un mirada desafiante, afirmativa, que parece proclamar el individualismo del personaje (el «hombre hecho a sí mismo»). El fuera de campo sería ocupado, pues, por nosotros, directamente interpelados por esta representación.

Se trata de un espacio cerrado, si bien la composición en perspectiva proporciona amplitud y profundidad a su representación que, en consecuencia, no resulta asfixiante. El primer término de la imagen constituye un primer espacio más cerrado que el mostrado en el fondo. En cierto sentido, también se produciría una sutil tensión entre ambos espacios.

El retrato está realizado en un espacio interior, con los matices ya señalados. El espectador puede intuir la presencia de un espacio exte-

rior por la presencia de la luz que entra en el recinto a través de las claraboyas en el techo y de los ventanales en las paredes.

A pesar de tratarse de un espacio concreto, la articulación de formas, colores, líneas y la peculiar forma de encuadrar al personaje en relación a un espacio tan concreto como el de una simple fábrica de montaje de trenes, permite construir al fotógrafo un grado de abstracción. La ausencia de trabajadores en el amplio sector del fondo contribuye a convertir el lugar en un espacio de carácter más abstracto, que remite al imperio, a las posesiones del magnate.

En cierto sentido, la peculiar manera de representar al personaje en este espacio, sumado a la ausencia de figuras humanas (apenas se puede distinguir en el lado izquierdo un trabajador, con mucha dificultad), parece apuntar que nos hallamos ante un espacio que sólo puede ser ocupado por el propio Alfried Krupp. Podemos afirmar que la representación de este espacio no permite que el espectador pueda «habitar» proyectivamente el lugar.

Aunque se puede constatar que para la realización de esta fotografía Newman no ha tenido que construir un decorado ex profeso, hay que subrayar el importante trabajo de puesta en escena que implica la realización de esta imagen. Una puesta en escena construida a partir de elementos ya dados, de un espacio existente con anterioridad en el que Newman ha situado hábilmente al protagonista

Debemos destacar, en definitiva, que el fotógrafo ha debido documentarse y reflexionar en profundidad sobre la personalidad del sujeto que se disponía a retratar. Su concepción del *retrato como interpretación subjetiva* pasa indudablemente por un conocimiento profundo (consciente o inconscientemente) del personaje tratado.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación,* este retrato no escenifica la concepción del acto fotográfico como «captación de un momento decisivo», ni del «tiempo como duración». La marcada pose del personaje retratado, sumada a la complejidad de connotaciones que sugiere esta imagen, remite a la búsqueda por construir una representación fotográfica que califique y defina su personalidad, más allá de un instante concreto. En cierto sentido, Newman se propone elaborar un retrato que nos hable de la personalidad de Alfried Krupp, de aspectos que van más allá de la simple mostración de objetos o del propio cuerpo físico del retratado. En cierto modo, el tiempo representado en esta imagen es un tiempo indefinido, atemporal, ciertamente subjetivo en lo que se refiere a la aproximación que realiza el fotógrafo.

La articulación de espacios y la presencia de elementos morfológicos y sintácticos en tensión dotan a esta fotografía de una cierta dimensión narrativa, que nos proporciona algunas informaciones, a manera de relato secuencial, sobre el personaje de Alfried Krupp

El fotógrafo ha conseguido construir una cierta atemporalidad en la representación del tiempo, gracias al virtuosismo en el manejo de elementos muy simples (unos espacios ya dados, sin necesidad de añadir ningún *atrezzo* especial) y a una cuidada y planificada dirección de la pose que ha querido que el retratado mantuviera en la ejecución de la fotografía.

Como cierre a este tercer nivel del análisis fotográfico, el *nivel compositivo,* hay que subrayar la riqueza significante de esta fotografía de Newman, y el gran número de matices y reflexiones que suscita.

El sistema compositivo presenta una extraordinaria complejidad de la que hemos tratado de dar cuenta, en la que hay que destacar cómo se entrelazan los recursos expresivos empleados con inteligencia por el fotógrafo con el universo de significaciones que estos invocan. De algún modo, esta imagen constituye un magnífico ejemplo de cómo resulta imposible separar la forma y el fondo, el significante y el significado, el espacio y el tiempo fotográficos.

Por lo que respecta al *nivel enunciativo,* es decir, a la articulación del punto de vista, contrariamente a lo que suele ser habitual en el género, el personaje está tomado con un ligerísimo picado. La posición de cámara es absolutamente frontal, con lo que consigue una composición completamente simétrica.

El personaje protagonista mira desafiante hacia la cámara. Su actitud parece de orgullo, con una expresión en absoluto neutral. Se podría decir que los numerosos elementos tensionales de esta composición transmiten cierta ironía del fotógrafo, por el punto de vista adoptado, que busca calificar al personaje al situarlo en un entorno que lo define perfectamente.

En esta fotografía no se sigue el principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas, precisamente por la presencia de numerosos elementos expresivos como la composición en perspectiva, la composición simétrica (recordemos el «recorte» de las columnas que la acentúan) o el descentramiento de la figura central respecto al centro geométrico de la imagen que apuntan a una intencionalidad del fotógrafo (consciente o no, poco importa) por ir más allá de una representación puramente física del retratado. La moviliza-

ción de la rica variedad de recursos expresivos presentes en la imagen crea una artificiosidad que pone en jaque la verosimilitud de la puesta en escena que, por ser muy marcada, resulta poco creíble. Es éste uno de los aspectos más interesantes de la imagen.

La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de dos centros de interés en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), las sombras simétricas del rostro y las manos, la compleja organización interna de la composición fotográfica, la mirada desafiante hacia la cámara del protagonista, junto a otros elementos, son las principales marcas textuales que se pueden reconocer.

La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen. La ausencia de otros personajes en la escena, lo que provoca un efecto de extrañamiento en el espectador, ya que lo habitual sería reconocer a mucha gente trabajando en una cadena de montaje de una nave industrial, revierte en la construcción de una imagen fría, distante, a pesar de que el protagonista se encuentra en un entorno supuestamente natural.

Desde el punto de vista de la enunciación, podríamos señalar que este retrato transmite una cierta frialdad, relacionada con la fuerte personalidad de Alfried Krupp. La riqueza de recursos expresivos empleados y de marcas enunciativas presentes en la imagen apuntaría a la presencia buscada del propio fotógrafo en el retrato que ha realizado, adquiriendo de forma sutil un protagonismo comparable al del propio personaje retratado. En efecto, el retrato presentado también nos habla de la peculiar concepción del acto fotográfico por parte del propio Arnold Newman, muy compleja y reflexiva. Estas marcas enunciativas serían huellas visibles del enunciador, reconocibles en la materialidad de la propia imagen.

Finalmente, podemos afirmar que en lo que respecta a la actitud que la imagen provoca en el espectador es de distanciamiento, constituye una fuerza centrífuga que nos distancia de la representación fotográfica. La construcción de este retrato no promueve ninguna empatía o identificación del espectador con respecto al personaje retratado, un aspecto deliberadamente buscado con éxito por el fotógrafo.

Al tratarse de un retrato, no podemos olvidar la larga tradición de este género en los campos de la pintura y la escultura (en especial, desde el Renacimiento) y también en el campo de la fotografía. Como señala Sobieszek en los textos introductorios del catálogo, el estilo fotográfico de Newman contrasta con la tradición del género fotográfico, donde lo habitual es la captación superficial del sujeto. El fotógrafo realiza un esfuerzo muy notable por tratar de aproximarnos a la naturaleza compleja de la personalidad de Alfried Krupp.

Como recapitulación, podemos afirmar que la articulación del punto de vista de este texto visual, en tanto que nivel organizativo de toda la batería de recursos expresivos y narrativos de la imagen, es de una extraordinaria riqueza y complejidad, que nos informa del importante nivel reflexivo de este profesional de la fotografía, con una clara voluntad por construir un retrato artístico.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos afirmar que no se trata de un típico retrato institucional, en el que el personaje suele aparecer perfectamente iluminado (para favorecer la legibilidad), en ligero contrapicado para subrayar su relevancia social y moral (el poder), y en un entorno más tradicional como un despacho lujoso, flanqueado por las banderas del país, los logotipos y la imagen institucional de su empresa, los retratos de la familia, etc.

Por el contrario, como han hecho otros fotógrafos retratistas como Nicholas Nixon, Eugene Adget o Alberto Schommer, Newman consigue retratar calificando moralmente al personaje. Sin duda, esta fotografía da cuenta de la conflictiva personalidad de Alfried Krupp, cuya simpatía y compromiso con el régimen nazi lo convierte en un personaje polémico, admirado y odiado por muchos ciudadanos.

Se trata de una composición compleja que trata de dar cuenta de una fuerte personalidad también muy compleja. El grado de interrelación entre los elementos formales y las significaciones que éstos suscitan nos informa del extraordinario valor de este retrato.

Sin duda, nos hallamos ante una imagen fotográfica que tiene un notable valor artístico. Podemos afirmar que se trata de un retrato deliberadamente ambiguo y autorreflexivo. Es ambiguo porque no permite una lectura rápida y unívoca de la imagen, que da pie así a numerosas reflexiones y comentarios como lo demuestra este extenso análisis. Pero además, estamos ante un retrato autorreflexivo, ya que de forma implícita nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la propia fotografía y del género retrato en la tradición de la historia del arte y de la fotografía.

Como señalábamos en el primer capítulo, ambigüedad y autorreflexividad son para Umberto Eco los dos rasgos que definen la obra de arte, que en este caso, por la nítida dimensión reflexiva del fotógrafo, parece invitarnos a considerar este retrato como un texto circunscribible en la órbita de la «poética de la obra abierta»[428], por emplear la expresión acuñada por Eco.

[428] Umberto Eco, *Obra abierta,* ed. cit.

3

Tom Moran. Septiembre 1987
Nicholas Nixon

En primer lugar, vamos a examinar las principales cuestiones englobadas en lo que hemos denominado *nivel contextual.* La presente fotografía de Nicholas Nixon, de nacionalidad estadounidense, se enmarca en una serie de fotografías realizadas por el fotógrafo a enfermos terminales de SIDA. Como señala Peter Galassi[429], la forma de fotografiar de Nixon marcó un punto de inflexión en la manera de retratar personas con esta enfermedad, desde un punto de vista histórico y estético, ya que, lejos de buscar un tratamiento únicamente emotivo, Nixon persigue fijar «la salud y belleza de la gente con esta enfermedad». Realizada en 1987, momento en el que se empieza a tomar conciencia de la gravedad de esta enfermedad como auténtica pandemia, se trata de un retrato, próximo a los postulados de la fotografía social, con cualidades que permiten calificarla como «fotografía artística», aunque esta etiqueta resulta muy ambigua y pobre.

Hay que destacar que se trata de una fotografía en Blanco y Negro, realizada con cámara de gran formato o cámara técnica, lo que es muy poco habitual para la realización de retratos. A pesar de que este tipo de cámara obliga a realizar un trabajo «lento y contemplativo», Nixon consigue captar de sus retratados gestos y expresiones que resultan muy espontáneos, a través de un trabajo de planificación fotográfica muy cuidado, como veremos.

[429] Véase la introducción de Peter Galassi en el catálogo *Nicholas Nixon. Pictures of People,* Nueva York, The Museum of Modern Art, 1988.

Por lo que respecta al *nivel morfológico,* debemos comenzar haciendo una descripción del motivo fotográfico: se trata de un retrato de Thomas Moran, enfermo terminal de SIDA, que se halla de espaldas a la cámara y ante una ventana, por la que entra una intensa luz del exterior, en un potente contraluz. El sujeto aparece encuadrado en plano medio, con su cabeza cortada a la altura de sus orejas, y con la palma de su mano derecha abierta hacia la ventana.

Podemos señalar que es reconocible la presencia de grano fotográfico, que permite apreciar la textura de la piel del cuerpo del personaje, aunque éste no altera las cualidades táctiles del torso desnudo del sujeto fotografiado, sino que las potencia. La ligera visibilidad del grano permite destacar la corporeidad del desnudo fotografiado, cuya relevancia es fundamental en esta serie de fotografías de Nicholas Nixon. La mano del personaje constituye un centro de interés en la composición, que no coincide con los ejes diagonales de la imagen, por lo que se presenta como un elemento dinamizador de la fotografía.

Podemos reconocer la presencia de varias líneas en esta imagen. Por un lado, las líneas verticales y horizontales del marco de la ventana. Pero tiene mayor relevancia la línea que forma la columna vertebral del sujeto fotográfico, que termina de forma curvada por la posición sentada del cuerpo. El brazo izquierdo sobre el que se apoya el personaje traza una nueva línea vertical, que sirve de contrapunto a la mano levantada que apunta hacia la ventana. Los dedos de la mano dibujan asimismo sendas líneas verticales, casi difuminadas por la potente luz procedente del exterior.

Cabe reconocer la presencia de dos diferentes planos, espacios o términos en la presente imagen. En el primer término se encuentra el personaje retratado; en el segundo término podemos reconocer una ventana, a través de la cual se adivina la presencia de un espacio exterior, inundado por una potente luz.

El sujeto fotografiado está retratado en plano medio. Sin embargo, se trata de una toma poco canónica, en la medida en que el personaje está de espaldas a la cámara, y su cabeza aparece cortada por la mitad. La manera de encuadrar al sujeto es, por su originalidad, un elemento que provoca extrañamiento y cierta intranquilidad en el espectador.

La posición semi-escorzada del retratado provoca que el cuerpo de Thomas Moran aparezca bastante distorsionado hasta parecer deformado por la terrible enfermedad del SIDA.

La fotografía presenta una nitidez bastante crítica. Se diría que sólo la columna vertebral de la espalda del personaje es lo que está en foco. El resto de elementos aparece ligeramente borroso. La nitidez de la

imagen es, en este caso, un recurso expresivo que permite al fotógrafo destacar cómo la grave enfermedad que padece Tom Moran está transformando su cuerpo de forma implacable. El fuerte contraluz sirve, asimismo, para restar nitidez a la imagen en su segundo término espacial, hasta difuminar la forma de la mano del personaje.

La escena está iluminada con luz natural, procedente del exterior de la habitación. El fuerte contraluz utilizado posee una potente carga simbólica: es como si la luz se presentara como prefiguración de la muerte que se cierne irremediablemente sobre el protagonista. El modo en que su mano aparece «desintegrada» por la potente luz exterior parecería un síntoma de su resistencia ante el acoso de la muerte.

Por otra parte, la fotografía presenta una gama tonal bastante amplia desde el negro intenso que se observa en el lado inferior izquierdo de la imagen hasta el blanco roto de la luz que entra desde el exterior de la habitación. Nos hallamos ante una fotografía en blanco y negro, con una clara dominante azulada, lo que proporciona a la imagen de una cierta frialdad. Este carácter frío podría remitir a la idea de muerte, coherente con el personaje retratado, enfermo terminal de SIDA.

El análisis del nivel morfológico nos permite constatar cómo la imagen presenta una batería de recursos expresivos que están todos ellos al servicio de la idea que pretende transmitir el fotógrafo: la dura batalla que libra el personaje protagonista contra la grave enfermedad que padece, el SIDA. La técnica empleada le permite transmitir de forma sutil y con mucha fuerza y efectividad comunicativa el drama al que se enfrenta Thomas Moran. El modo de encuadrar la figura humana, la nitidez comprometida de la fotografía, el fuerte contraluz procedente del exterior, la dominante azulada de la imagen son algunos elementos que contribuyen a construir una imagen muy peculiar, que rompe con los cánones de lo que es habitual en el género del retrato fotográfico.

En lo que respecta al *nivel compositivo* de la fotografía, en concreto el *sistema sintáctico o compositivo* propiamente dicho, podemos señalar que la imagen no presenta una clara composición en perspectiva. No nos hallamos, de forma clara, ante una composición con profundidad, ya que la mano del protagonista, centro de interés de la imagen, no constituye un centro de fuga sobre el que convergen una serie de líneas. La falta de nitidez de la mano respecto a la del cuerpo, así como su tamaño más pequeño (como gradiente de tamaño) y la existencia de

los términos espaciales en la imagen, proporcionan a la fotografía una leve profundidad, si bien no puede afirmarse que ésta sea completa.

La posición forzada del cuerpo del personaje protagonista introduce una fuerte tensión en la imagen. La presencia de líneas muy marcadas como las que forman el brazo y, en especial, la columna vertebral de Thomas Moran también contribuyen a dotar de fuerza tensional a la fotografía. La peculiar forma de encuadrar el sujeto, el potente contraste de luces entre el interior de la habitación y la luz exterior que produce el contraluz (que parecería «devorar» literalmente el cuerpo de Moran) son algunos elementos responsables de la tensión compositiva de la presente fotografía.

El modo de encuadrar el cuerpo de Thomas Moran nos ofrece una vista muy peculiar en la que se fracturan las proporciones habituales del cuerpo humano. El torso desnudo y el brazo izquierdo del personaje parecen tener un tamaño mucho mayor del que estamos acostumbrados a ver. La pequeña mano derecha, situada más lejos del observador y hacia el exterior, casi difuminada por la luz que la inunda, podría remitir a la imposibilidad de detener el avance de una enfermedad mortal (especialmente, en la época en que se realizó la fotografía, en 1987, cuando no se habían desarrollado tratamientos efectivos para combatir el SIDA).

La figura humana situada en el primer término de la imagen tiene un peso visual más importante, debido a su mayor nitidez, que el fondo de la imagen. Cabe señalar que el brazo izquierdo del personaje tiene un peso visual notable en la imagen, reforzado por su ubicación a la izquierda del encuadre y por su posición semiflexionada. En términos de peso visual, la espalda del personaje es el elemento que más destaca en esta imagen, sobre cuya superficie resalta la columna vertebral, síntoma de la grave enfermedad que padece el sujeto.

Hay que subrayar que no hay elementos visuales que coincidan con las líneas de tercios de la composición. Cabe interpretar este hecho como una estrategia compositiva para construir una imagen que rompe con los cánones al uso en el campo de la representación fotográfica. Con ello, Nixon elabora una imagen que resulta inquietante y que produce extrañeza en el espectador.

La crítica nitidez de la imagen, el fuerte contraste, la existencia de un centro de interés alejado de las líneas de tercios y de las líneas diagonales de la composición o la posición escorzada del cuerpo del sujeto son algunos recursos visuales que apuntan al carácter dinámico de la fotografía que analizamos.

Se puede constatar una ausencia de equilibrio compositivo, de simetría o de elementos visuales que remitan a la idea de jerarqui-

zación del espacio plástico. El corte de la cabeza del sujeto a la altura de sus orejas, de espaldas a la cámara, es otro aspecto que altera la existencia de un orden icónico en la presente fotografía. Nos hallamos ante un retrato que, con su factura, cuestiona los cánones del género, y que permite hablar de una estructura compositiva muy abierta, que alienta una lectura libre de la significación de la imagen.

La mirada del espectador se dirige a la mano del protagonista, como principal centro de interés de la imagen, así como a la línea de la columna vertebral y la posición ligeramente flexionada del brazo izquierdo. Estos tres elementos son «leídos» por ese orden, casi de forma simultánea. Se trata de tres elementos sinecdóquicos (que suponen «tomar la parte por el todo») que nos hablan de la precaria salud de Thomas Moran.

Nos hallamos, pues, ante una fotografía en la que el modelo posa para ser retratado, en una calculada composición que posee una gran fuerza expresiva, aunque esté situado de espaldas a la cámara.

Desde el punto de vista *compositivo o sintáctico,* la fotografía de Nicholas Nixon presenta una notable complejidad, a pesar de la economía de recursos empleada por el fotógrafo. Se trata de una composición que rompe con los cánones del género del retrato, ya que nos niega la posibilidad de ver el rostro del personaje (que se pueden ver en otras fotografías de la misma serie *People with Aids).* No sólo el sujeto posa de espaldas, sino que lo que resulta más llamativo es el hecho de que el sujeto aparezca con su cabeza cortada, convirtiéndose en el centro de interés de la imagen, la deformada espalda de Moran y su frágil mano que apunta hacia la ventana. Nos hallamos, pues, ante una composición que rompe los cánones del orden icónico, la idea de equilibrio compositivo, y que persigue impactar al espectador.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación,* y como hemos comentado, el rostro del protagonista, central en cualquier retrato, queda oculto en el campo fotográfico, al estar de espaldas a la cámara. El corte de la cabeza deja fuera de campo una parte de su cuerpo, además de la parte inferior de su cuerpo. El modo de encuadrar al personaje es una estrategia discursiva dirigida a construir una composición «inquietante» y perturbadora para el espectador.

La puesta en escena y, en particular, la pose del sujeto, apuntan a la existencia de un espacio cerrado, casi claustrofóbico en el que se halla

Moran. Su mano abierta hacia el exterior de la ventana parece indicar su voluntad por tratar de escapar de ese espacio asfixiante del que la enfermedad le impide salir. Se trata de un espacio interior, una habitación. Desde un punto de vista metafórico, se podría añadir que nos hallamos ante el espacio interior del protagonista, que está librando una batalla silenciosa contra una enfermedad cruel, que socialmente aísla a sus víctimas. Aunque aparentemente se trata de un espacio concreto, la habitación de una casa o residencia, se trata de un espacio que posee una fuerte carga simbólica, poco profundo, lo que refuerza la idea de claustrofobia que padece el personaje de la imagen.

El espacio representado es poco habitable, para el personaje y para el espectador. Aunque nos fuerza a adoptar una posición distanciada a los observadores, la pose del personaje y la puesta en escena despierta la curiosidad y solidaridad del espectador.

A pesar de la simplicidad de la composición, se podría hablar de la existencia de una puesta en escena, mucho más preparada y elaborada (consciente o inconscientemente por parte del fotógrafo o autor empírico) de lo que podría parecer a simple vista.

Desde el punto de vista del *espacio de la representación,* la fotografía de Nicholas Nixon construye un espacio cargado de simbolismo que remite a la difícil situación anímica y social del personaje protagonista. Hemos de recordar que en la época en que se realizó esta fotografía (1987), el SIDA era una enfermedad muy mal considerada socialmente, aunque hoy en día no ha mejorado mucho esta situación, como sería deseable. La fotografía de Nixon transmite muy acertadamente esta idea de aislamiento a la que se ven condenadas las víctimas de esta enfermedad.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación,* aunque no se puede saber con seguridad, la fotografía de Nixon capta un momento muy concreto de la gestualidad de Thomas Moran. Se podría afirmar que se trata de una pose muy calculada, como si el personaje hubiera posado de este modo tan peculiar. Se trata de un instante fotográfico que condensa el estado vivencial del protagonista.

En cierto modo, la temporalidad de esta imagen expresa una idea de duración, un estado emocional y vital del personaje que le atenaza en esta etapa de su vida, afectado por la enfermedad mortal. De alguna manera, la visible columna vertebral del protagonista podría ser interpretada como un elemento catalítico, dilatador del tiempo de la representación, que nos informa de un estado que posee una duración, y que en cierto modo representa a todos aquellos que están en la misma situación que el protagonista.

Si el espacio representado puede calificarse de simbólico, tal vez también puede extenderse este calificativo a la caracterización del tiempo, al considerarse el espacio y el tiempo como dos parámetros íntimamente unidos. La fotografía adquiere, en cierto modo, un estatuto simbólico, en la medida en que viene a representar el estado de todos aquellos que sufren en silencio la terrible enfermedad del SIDA.

Por otra parte, no se puede afirmar que esta imagen fotográfica desarrolle un tipo de narratividad, aunque es cierto que podemos construir una historia del personaje que es ampliable a los que padecen esta enfermedad. De este modo, parecería haber una apuesta por el simbolismo y la metaforización más que por la construcción de una historia de naturaleza individual.

Desde el punto de vista temporal, Nixon capta con inteligencia un momento que condensa el estado físico y anímico del personaje protagonista. Aunque no lo parezca a simple vista, la dimensión temporal de la fotografía tiene aquí una relevancia notable. Ahora bien, nos hallamos ante un tiempo simbólico, metafórico, que requiere de una lectura atenta y reflexiva por parte del lector.

Un análisis detenido de la fotografía de Nicholas Nixon, en este *nivel compositivo,* muestra que nos hallamos ante una fotografía conmovedora que, a través del uso de una serie de pocos recursos, consigue despertar la solidaridad del público. Pero además, lo consigue de un modo sutil y eficiente, en la medida en que evita la mostración de la mirada del protagonista, un recurso mucho más sencillo y frecuente, que ha terminado inmunizando y anestesiando al público, al tratarse de imágenes con unos planteamientos demasiado familiares para la mayoría de los espectadores. Podemos afirmar a estas alturas que el planteamiento de la fotografía de Nixon resulta muy valiente y arriesgado, que exige de una participación activa del espectador en su interpretación.

En cuarto lugar, por lo que respecta al *nivel enunciativo* de nuestro análisis, podemos destacar que, desde el punto de vista físico, el personaje se encuentra un poco por encima de la cámara, en un apenas imperceptible contrapicado. La vista del personaje de espaldas constituye un punto de vista muy original. La forma de encuadrar al sujeto, recortando su cabeza, también es muy poco frecuente y rompe con los principios clásicos de la composición en el género retrato.

La imagen es bastante ambigua a la hora de valorar la actitud del personaje. El gesto de Thomas Moran (con la palma de su mano derecha

hacia la ventana) podría interpretarse como de resistencia a la enfermedad que padece, y estaría simbolizada por la luz exterior. La actitud del modelo y la elección del peculiar punto de vista son, en sí mismos, unos claros calificadores que subrayan la presencia de la instancia enunciativa, y que proclaman el carácter artificioso de la representación fotográfica. Este carácter artificioso de la representación es algo que rompe con los cánones clásicos, en los que habitualmente se apuesta por construir una representación fácilmente legible por el público.

Algunos de los elementos anteriormente citados (el trabajo con la línea como elemento morfológico, el juego con la ambigua nitidez y escasa profundidad de la imagen, el fuerte contraluz de la imagen, la construcción de una peculiar composición con un encuadre que nos deniega la visión del rostro del protagonista, etc.), por su grado de elaboración formal y de ruptura con los usos habituales en el género retrato, pueden ser considerados como marcas textuales que revelan la presencia de la instancia enunciativa.

Hay que destacar la ausencia de la mirada del personaje fotografiado, que sólo podemos deducir que se dirige hacia el exterior de la ventana, por la dirección de su cuerpo. Nada queda dicho de forma explícita: el lector de la imagen es quien debe imaginar cómo es su mirada.

El conjunto de estrategias discursivas empleadas por Nixon podría ser considerada como la huella del enunciador en la imagen. Sin duda, la imagen contiene las pistas suficientes para pensar que nos hallamos ante una fotografía que requiere de un esfuerzo importante por parte del espectador para tratar de comprender el significado.

Sin duda, la singularidad de la presente fotografía no nos permite encontrar en el ámbito del retrato fotográfico prácticas significantes de sentido equivalente. Nos encontramos, pues, ante una propuesta estética de una gran originalidad. Se nos ocurre que tal vez el cine de Godard se ha atrevido a utilizar formas de encuadrar similares, aunque con un sentido totalmente distinto.

El análisis de la articulación del punto de vista nos muestra cómo esta fotografía escenifica la representación de la muerte, que se cierne sobre Thomas Moran. Se trata de una construcción expresiva y narrativa que suscita la reflexión y la participación activa del espectador en la comprensión de esta fotografía, deliberadamente abierta.

Finalmente, como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos señalar que aunque en la serie de fotografías de Nixon sobre Thomas

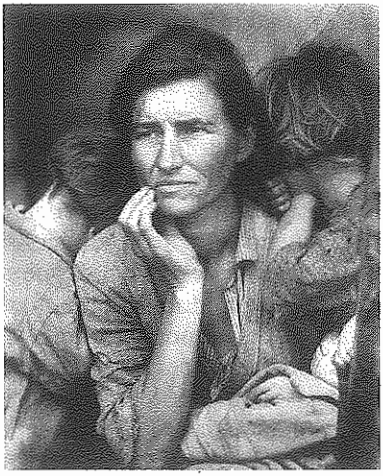
Moran, son más frecuentes los retratos desdramatizados de la enfermedad del personaje (con fotografías de su vida cotidiana, con su madre, realizando compras, etc.), la presente imagen es una de las más dramáticas de la serie.

Sin embargo, como hemos repetido varias veces a lo largo del análisis, este dramatismo no se sirve de la mostración de la enfermedad del protagonista, al menos de un modo directo y subrayado.

A nuestro juicio, la propuesta de Nixon es de una gran inteligencia y sensibilidad. Inteligencia en la medida en que, con muy pocos recursos, de un modo muy simple, emplea una serie de estrategias discursivas para construir una fotografía que posee una gran fuerza expresiva y narrativa, que invita a la reflexión del espectador de la imagen. Sensibilidad, en tanto que Nicholas Nixon no cae en el fácil recurso de emplear una vista que despierte la compasión del espectador. El trabajo de Nixon es mucho más sutil porque va más allá de la sensiblería, a la búsqueda de que el espectador reflexione sobre la crueldad de la enfermedad y la terrible soledad con la que el protagonista debe enfrentarse a la muerte.

Sólo la atenta y experta mirada del lector puede tratar de dilucidar los pensamientos y emociones que deben atormentar al protagonista de esta fotografía. Nicholas Nixon presenta su propuesta alejado de la sensiblería fácil, y pretende profundizar en el drama profundo que experimenta Thomas Moran.

De este modo, la presente imagen es un magnífico ejemplo de cómo puede abordarse el relato de una tragedia humana a través de una fotografía que «habla sin hablar», «dice sin decir» y «muestra sin mostrar».



4

La madre migrante, 1936
Dorothea Lange[430]

En lo referente al *nivel contextual,* cabe señalar que esta fotografía, titulada *La madre migrante,* fue realizada en 1936 por Dorothea Lange, fotógrafa norteamericana, en un momento en el que los Estados Unidos estaban atravesando una fuerte crisis económica, conocida como «la gran depresión». La fotografía se enmarca en una extensa producción de fotografías encargadas por el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, cuyo subsecretario, Rexford Tugwell, contrató como documentalista a Roy Stryker quien, a su vez, se encargó de reclutar a un equipo de fotográfos para la sección histórica de la Farm Security Administration (FSA) creada por el presidente Roosevelt para ayudar a los agricultores en apuros. Entre otros entran a formar parte: la propia Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Jack Delano y Carl Mydans. El propósito de Stryker no era únicamente mostrar la miseria de los habitantes del mundo rural, sino obtener un testimonio documental de la vida en los Estados Unidos. Durante los años de existencia de la FSA, esta institución recibió presiones de numerosos grupos como el de algunos grandes terratenientes, racistas o simplemente obsesionados por la amenaza del comunismo, que pusieron en peligro la obra fotográfica del grupo. A pesar de todo ello, Stryker pudo sal-

[430] El presente análisis ha sido realizado inicialmente por Hugo Doménech Fabregat, Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, y miembro del Grupo de Investigación ITACA-UJI, para la página web www.analisisfotografia.uji.es, bajo la dirección del autor del presente texto, que le ha dado forma literaria.

var 170.000 negativos de su destrucción, gracias a la protección recibida por el gabinete del Presidente Roosevelt. Es importante destacar que la FSA influyó de forma notable en la vida norteamericana, ya que sus fotografías conocieron una fuerte difusión, porque podían ser publicadas sin autorización en revistas y magazines. En 1938, en la exposición internacional organizada por Leica, se emplearon 70 ampliaciones gigantes de la FSA para demostrar las posibilidades de las cámaras de pequeño formato. Steinbeck se inspiró en esas imágenes para escribir *Las uvas de la ira* (1939), que sería adaptada al cine por John Ford.

La presente fotografía[431] apareció originalmente en prensa y revistas ilustradas como *Life* o *Look,* y posteriormente en el libro *An American Exodus. A Record of Human Erosion,* donde Dorothea Lange mostraba la situación desamparada de un gran número de desarraigados y desocupados durante la época de la depresión económica en Estados Unidos. Para ello, fotografió directamente a los afectados, con el objeto de sensibilizar a la opinión pública de la miseria que se vivía en las calles. *La madre migrante* es la última de una secuencia de seis fotografías.

Encuadrable claramente en el género de la «fotografía social» y, a la vez, al género del «retrato fotográfico», se trata de una fotografía en Blanco y Negro, tomada con una cámara Leica (35 mm —paso universal—) que, por su poco peso y manejabilidad, es especialmente adecuada para el reportaje fotográfico, y fue utilizado un objetivo de 50 mm (que corresponde a una vista «normal»). Originalmente la imagen tenía un formato de 24,2 × 19,1 cm, y se hizo copia sobre gelatina de plata.

Ya en el *nivel morfológico,* y como descripción sucinta del motivo fotográfico, se puede señalar que la escena presenta a una madre rodeada de sus tres hijos. El rostro de la mujer es bello, a pesar de la inquietud que expresan las arrugas de su frente. Tiene la mirada perdida en el infinito y apoya el mentón sobre la punta de los dedos. El hijo más pequeño duerme en el regazo de su madre mientras los otros dos están de pie y recostados en los hombros de la madre, mientras ocultan su mirada. El escenario no queda visible por lo cerrado del encuadre.

El primer centro que percibimos al enfrentarnos a esta fotografía es el rostro de la «madre migrante», ya que coincide con la parte mejor iluminada de la escena, al tiempo que ocupa una porción signifi-

[431] La fotografía ha sido examinada en el catálogo *Al gust de Cartier-Bresson,* Barcelona, Fundació «la Caixa», 2003.

cativa en el conjunto de la toma. Los ojos de este rostro preocupado actúan como centro de interés aunque la mirada no nos interpele y quede perdida en dirección al fuera de campo. El uso de una película lenta por parte del fotógrafo evita que podamos percibir el grano fotográfico como punto, en tanto que materia expresiva, incluso en la zona desenfocada que encontramos en el ángulo inferior derecho de la escena.

Por otro lado, dominan las líneas rectas sobre las curvas. De esta forma, el rostro anguloso de la madre, su brazo y su cuello de la camisa destacan y quedan resaltados en la toma. Las líneas verticales nos conducen al rostro de la mujer. En el primer término de la imagen se sitúa una estaca paralela al brazo de la madre y perpendicular al eje horizontal, lo que delimita la zona de mayor fuerza visual de la imagen. Por otra parte, el brazo del niño en el regazo de la madre, sumado a otro que aparece flexionado y que pertenece a la niña situada más a la derecha de la toma, marcan las líneas horizontales más destacadas. Las líneas imaginarias formadas por las figuras de los tres niños enmarcan el rostro omnisciente y poderoso de la madre en un triángulo virtual y proyectivo, que al mismo tiempo nos conduce hacia un punto de fuga situado en la parte superior más centrado de la escena.

Se pueden distinguir cuatro términos claramente diferenciados. Un primer término —único elemento desenfocado de la imagen— es la estaca de sujeción de la tela que cobija a la familia. En un segundo término y principal encontramos el rostro de la madre y su brazo flexionado a la altura del codo y la muñeca. Este espacio queda delimitado por un tercer término en el que se encuentran los tres niños, quienes enmarcan el gesto de su madre. El cuarto término actúa de fondo en la fotografía sobre la que destacan los elementos de la imagen.

El sujeto principal aparece en plano medio, desde la cintura hasta la cabeza. Estamos ante una escena abigarrada de elementos y no encontramos «aire» ni en la parte inferior ni en la superior, y mucho menos en los laterales de la mujer. Sus hijos están agolpados sobre ella y reducen toda posibilidad de espacio libre a su alrededor. La elección de este cuidado encuadre está determinado, entre otros factores, por la elección del objetivo —50 mm— y la proximidad de la fotógrafa a la escena. La instantánea fue captada desde un ángulo bajo, a la altura de los ojos de los personajes, por lo que la escala de éstos, al estar en el mismo término, es similar.

Las líneas rectas prevalecen sobre las curvas. Los brazos de los sujetos visibles en esta fotografía, el rostro angulado y las arrugas de la fren-

te de la mujer, sin olvidar la estaca en primer término, determinan unas formas geométricas en las que destacan los vértices que forman los codos, el cuello de la camisa de la madre, la intersección del brazo del niño dormido con el de la madre, etc. Estos ángulos nos remiten a formas triangulares. La posición de los tres niños conforma un gran triángulo que enmarca el rostro de la madre.

La iluminación suave en los ropajes y el rostro de la madre crea unas texturas y relieves perfectamente definidos. La gradación de grises visibles gracias a una perfecta interpretación del «sistema de zonas», técnica desarrollada por Ansel Adams, potencia las formas y las pequeñas profundidades en la fotografía. No es apreciable el grano fotográfico al haber utilizado, presumiblemente, una película lenta —sobre 100 ASA— y a la calidad del objetivo utilizado.

La fotografía ofrece una nitidez total. Cada uno de los términos de la imagen aparece con perfecta claridad; por lo tanto, podemos hablar de una gran profundidad de campo —diafragma cerrado— aunque la distancia desde el primer término hasta el último no es superior a unos pocos metros. La aproximación a la escena por parte de la fotógrafa queda evidenciada en el primer término que queda fuera de foco. Parece evidente que la fotógrafa utilizó un objetivo normal —50 milímetros— o un angular —35 mm— con un diafragma cerrado —número mayor de f/8— ya que no se percibe borrosidad en ninguno de los elementos de la escena. La velocidad pudo ser lenta pues estamos ante una imagen aparentemente posada y estática, y por lo tanto esta elección no resta nitidez a la imagen.

Se puede constatar que la escena está iluminada por la luz solar en clave baja propia de una puesta de sol. La luz natural está presente en los cinco fotogramas de la secuencia. El foco luminoso es el sol de la tarde y por lo tanto podemos hablar de luz suave. Ésta permite resaltar el detalle en las zonas oscuras. Existe equilibrio entre las luces altas y las bajas ya que el haz luminoso llega a la escena desde el lateral derecho y esto provoca que queden en sombra los elementos situados en el margen superior izquierdo y el contorno de la cara de la madre, perfectamente perfilado, contrario a la dirección de la luz incidente. La iluminación refleja con fuerza en el rostro claro de la madre y en su mano. Igual sucede en el rostro del niño en su regazo. A pesar de recibir la luz directa, sin ningún tipo de tamiz suavizador o filtro, la imagen muestra pequeños detalles tanto en las zonas más claras como en las más oscuras.

La fotografía presenta una ausencia de contraste, ya que se puede observar detalle en casi todos los espacios de la toma. Solamente en el fondo —último término— encontramos los tonos más oscuros que

contrastan con el rostro y las manos de la protagonista de la instantánea. La luz tenue del sol en una posición oblicua frente a la imagen facilita la suavización de todo contraste.

Es una fotografía en blanco y negro —no era de uso frecuente la película en color en la época— que presenta una perfecta gradación de grises. Domina el gris medio sobre los negros totales o blancos. Gracias a la calidad tonal —aplicación de la técnica del «sistema de zonas»— y del revelado de la copia encontramos una gran variedad de tonos. Desconocemos si la fotógrafa realizó distintas mediciones de luz para acertar con la exposición adecuada. La ausencia de color de la fotografía ofrece connotaciones de veracidad informativa.

Así pues, en la fotografía *La madre migrante* destaca la profusión tonal de la escala de grises. Esta gradación evita cualquier contraste extremo, con lo cual toda la escena aparece visible y nos aporta gran cantidad de información. La iluminación suave y difusa aumenta esta sensación de riqueza tonal. Las líneas rectas predominan sobre las curvas, aunque no aporten morfológicamente rasgos determinantes en esta escena. La presente fotografía se caracteriza por su definición y nitidez, quedando únicamente el primer término fuera de foco.

En lo que respecta al *nivel compositivo,* más concretamente al *sistema sintáctico,* se puede afirmar que nos hallamos ante una fotografía plana en cuanto que no destaca por su profundidad, ni por su perspectiva y tampoco por vislumbrar líneas de fuga reseñables. Estamos frente a un retrato típico de estudio en el que no habría más de un metro de distancia desde el fondo de la imagen hasta el primer término. La imagen se aleja de toda idea de perspectiva al ser captada a la altura de los ojos de la protagonista.

La simetría compositiva de la escena, la mujer en el centro de la fotografía como sujeto principal y omnisciente, con su mirada perdida, y flanqueada por los dos niños que se apoyan sobre sus hombros, ocultando sus rostros, anula la aparición de un ritmo visual en la fotografía. Un elemento trasgresor que aporta cierto ritmo a la composición es el arqueo del brazo de la madre en la línea de su mirada.

La «madre migrante» dirige su mirada hacia el infinito de una forma introspectiva, mientras los niños ocultan sus rostros, el bebé en los brazos de la madre tiene los ojos cerrados. Esta serie de miradas ausentes provocan tensión en un primer golpe de vista. Asimismo, la imagen transmite una sensación de cierta claustrofobia por lo cerrado del encuadre —no existe aire por ninguno de los costados— y por la acumulación de elementos. Este escenario transmite cierre, angustia y, por

añadidura, tensión. Nos sugiere la soledad de la protagonista frente al mundo y, así, se provoca en el espectador la necesidad de conocer qué habrá en el fuera de campo, qué mira la mujer. El fondo oscuro transmite también la idea de duda ante la ausencia de información sobre lo que hay más allá y de pesimismo visual en relación con la penumbra que rodea a la madre.

El papel protagonista de la madre queda patente al ocupar el centro y casi la totalidad del encuadre. Esta desproporción del sujeto principal con respecto a los demás elementos de la escena nos transmite la idea de responsabilidad materna para sacar adelante a los hijos. Éstos, de alguna forma, siluetean y enmarcan a la madre en postura reflexiva. El arropamiento de la figura central conforma que ésta tenga una proporción —real y sugerida— abrumadora con respecto al resto de elementos.

Existe una equilibrada distribución de pesos. El juego de éstos forman una «V» invertida. Las líneas imaginarias que delimitan la pirámide dejarían el rostro de la madre —elemento central en la fotografía— en la cúspide. Así pues, podemos hablar de una cuidada distribución de pesos en la imagen ofreciendo un áurea de armonía al conjunto de la escena, que proporciona equilibrio. La fotografía sigue a la perfección la composición clásica según los cánones visuales establecidos desde el Renacimiento. La toma está conformada para que al posar nuestra mirada en ella, ésta se dirija hasta el rostro, hasta el elemento con mayor peso compositivo de la fotografía.

La aglomeración de elementos puede verse como una constatación del objetivo documental e informativo de esta fotografía. De esta forma, la cuidada composición cumple de forma ortodoxa la ley de tercios, definida en los cánones de composición clásicos. Los puntos de interés fundamentales recaerían en las partes mejor iluminadas de la escena. Así, el rostro de la madre coincide con un centro de interés, de tal modo que la zona principal de la fotografía estaría definida por la ley de tercios y las proporciones áureas.

El carácter rígido de esta fotografía presupone una cuidada planificación por parte de la fotógrafa y coincide con una estética visual tradicional. La ausencia de profundidad de campo en la escena, el escaso contraste cromático, la actitud reflexiva de la protagonista, quien apoya su mentón sobre la punta de los dedos como si el tiempo se hubiera detenido, unido a la ausencia de repetición de elementos, acrecienta la sensación de quietud, de estaticidad en el plano compositivo. No existe un momento decisivo, sino todo lo contrario, estamos frente a una imagen casi escultórica, inerme y sin ningún elemento que transmita impresión de dinamismo.

La triangulación de la composición, que presenta cierta simetría tensional, remite a la idea de orden icónico. Al tratarse de una fotografía en blanco y negro, el primer golpe de vista se dirige hacia la zona mejor iluminada: el rostro de la madre. Al mismo tiempo, este rostro está encajado en el centro superior de la imagen; por tanto, subraya nuestra necesidad de comenzar a leer la fotografía a través de él. Paradójicamente, y al no encontrar líneas de fuga remarcables, no se realiza la habitual lectura occidental de izquierda a derecha y de arriba a abajo, sino que encontramos una organización interna de la composición en forma de pirámide. Así pues, iremos recorriendo la escena desde la cúspide a la base.

Como apuntamos anteriormente, los sujetos presentes en la fotografía se muestran en una actitud pactada o, por lo menos, buscada por parte de la instancia enunciativa. Justificamos esta afirmación al haber estudiado la secuencia completa de fotografías que preceden y anteceden a la que nos ocupa, y al evidenciar consentimiento por parte de la protagonista. La fotógrafa excluyó al padre de esta familia, presente en otras imágenes de la misma secuencia, para que la construcción de la imagen funcionara mejor como icono de la adversidad y el desamparo.

En definitiva, la presente fotografía presenta muchos elementos principales en un encuadre muy cerrado, lo que provoca en el espectador cierta sensación de asfixia, lo que constituye una metáfora de lo que pudiera sentir la «madre migrante» ante su desesperada situación.

En lo que se refiere a la construcción del *espacio de la representación,* el campo visual no se ve enriquecido por una amplia profundidad de campo. La fotógrafa no pretendió en esta ocasión, como ocurrió en otras de sus reconocidas fotografías, enmarcar lo fotografiado en su entorno. En este caso la familia queda deslindada de su entorno al presentar la imagen un encuadre muy cerrado. El fuera de campo queda enunciado a través de la mirada de la protagonista que, sin llegar a interpelar directamente a la cámara (a nosotros como observadores), se dirige a un punto indeterminado más allá del campo visual representado. La profusión de personajes en un plano tan cerrado actúa como catalizador de la asfixia que nos provoca y, por tanto, no podemos sino preguntarnos qué hay a su alrededor. Gracias a las declaraciones de una de las hijas presente en la fotografía se sabe que se encontraban en un campo de trabajo en la Costa Este de los Estados Unidos, concretamente en el de Nipomo. Esta información no se incluyó nunca en el pie de la fotografía.

La luz natural, la secuencia completa que incluye esta fotografía y las declaraciones de las protagonistas nos permiten afirmar que la escena se representa en un espacio abierto. Esta característica no queda aclarada al analizar la fotografía ya que, como señalamos anteriormente, esta información pertenece al fuera de campo. La familia, incluido el padre excluido en la toma, se encontraban bajo un palio improvisado con una tela y esperando que les arreglaran la correa de transmisión de su coche para continuar su viaje.

Este retrato familiar y de la América profunda se realizó bajo una tela abierta por delante y por los costados. Así pues, podríamos hablar de un espacio exterior aunque la imagen sea asimilable, por sus características, a una fotografía de estudio al uso, lo cual podría inducir a confusión.

La fotografía presenta un espacio abstracto en el que no existen elementos de situación que nos comuniquen dónde se realizó la instantánea. Ya descubrimos con anterioridad la ubicación de este lugar. En un principio somos incapaces de adivinar si la toma fue captada en un espacio rural o en una ciudad. Con la documentación oportuna conocemos que se realizó en un campamento al aire libre.

No existe profundidad espacial; más bien podemos hablar de una fotografía plana en la que los diferentes términos casi los percibimos adheridos a un fondo neutro. Esto no fue provocado por la utilización de un teleobjetivo —impropio en la época— sino por el escueto escenario.

El espacio representado, más propio de un estudio fotográfico, con su tela de fondo y el encuadre tan ajustado, no permite hablar de habitabilidad del espacio en la fotografía, en tanto que proyección espectatorial.

No es posible afirmar la existencia de una construcción de la escena *ex profeso,* si se analiza la toma de forma aislada. Al revisar el resto de la secuencia observamos cómo el escenario se repite, pero la fotógrafa previamente ha seleccionado un encuadre y una situación de los actantes que nos permite vislumbrar una preparación en la toma y, por lo tanto, de una puesta en escena.

En definitiva, estamos ante un clásica fotografía, que parecería de estudio, en la que la puesta en escena intenta dotar a la imagen de una idea de naturalidad. Esta composición abigarrada y sin profundidad aumenta la sensación de puesta en escena y reduce a la mínima expresión la habitabilidad de la fotografía.

En lo referente al *tiempo de la representación,* se percibe en la presente fotografía un tiempo determinado. No se aprecia en la imagen la

aprehensión de un momento fugaz o irrepetible, sino todo lo contrario. No estamos ante una imagen congelada por la cámara, ya que la propia situación captada nos remite a un tiempo elástico y duradero.

No existe un tiempo fotográfico definido en esta imagen. La fotografía se convirtió muy pronto en un símbolo de la miseria y el desarraigo, y sigue «funcionando» en la actualidad para representar situaciones de miseria en diferentes épocas. Sus fuertes connotaciones culturales y su estereotipación hacen que siga vigente a pesar de captar una situación más o menos irrelevante. Por lo tanto, queda patente la atemporalidad de la imagen.

El carácter realista de los sujetos fotografiados nos remiten a otras realidades vividas o ya conocidas por nosotros. Así nos invita a pensar en lo que estaba haciendo la familia antes y lo que harán después de la toma fotográfica. En definitiva, este instante representado resume o simboliza un tiempo más extenso, de varios años en los que parte de la sociedad norteamericana exigía un cambio de su realidad social y económica.

La mirada de la protagonista funciona como «puctum», totalmente subjetivo, en la escena. Ésta es la encargada de anestesiar las circunstancias en un solo momento cargado de emotividad e intimidad de la que la fotógrafa nos hace partícipes.

Ni los elementos sintácticos ni los morfológicos nos permiten augurar la presencia de dimensión narrativa alguna. Del mismo modo, la secuencialidad que nos transmite la fotografía es inexistente. Ya comentamos que esta imagen pertenece a una secuencia de seis negativos que, por supuesto, ofrecen en su conjunto una narratividad destacable.

En definitiva, al tratarse de una fotografía «supuestamente» espontánea pero con características de posado, el tiempo aparece anestesiado por las figuras inmóviles y simboliza un instante más extenso en el que parte de la sociedad americana vivió cercana a los umbrales de la pobreza.

De este modo, el examen del *nivel compositivo,* nos permite afirmar que nos hallamos ante el clásico retrato familiar de estudio atendiendo a su composición y al efecto de posado de los protagonistas de la escena. La tela que actúa de barrera o fondo de la imagen, el encuadre cerrado y los personajes secundarios agolpados sobre el principal acentúan más, si cabe, esta primera impresión. Sin embargo, sabemos que se tomó en un escenario al aire libre y que la iluminación lateral procede del sol del atardecer. Esta iluminación favorece la de-

finición en las sombras, lo que supone mayor definición en las texturas.

Por lo que respecta al examen del *nivel enunciativo*, la frontalidad de la imagen, propia del género documental de los años 30, desarrollado por los fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA), tiene en esta instantánea uno de sus ejemplos más elocuentes. De hecho, esta fotografía se convirtió en la más reproducida de las más de 270.000 encargadas por la administración norteamericana. La fotógrafa puso su cámara a la altura de los ojos de la protagonista para dotar a la representación de una mayor objetividad y veracidad. Esta pretendida neutralidad y asepsia ideológica consigue un efecto contrario al perseguido, pues obtuvo un compromiso sorprendente por parte del público ante la causa estadounidense.

La aparente «no acción» de los personajes deviene en una poderosa actuación frente a la cámara. La mujer mira reflexivamente hacia el infinito —con los dedos sosteniendo su rostro— con una actitud de pesadumbre. Sus tres hijos no miran a cámara y se refugian alrededor de la madre.

El rostro de la madre en general y su mirada en particular, preparada o no, nos informan de sus sentimientos. De la misma forma, la situación de las hijas y su proximidad a la encargada de la prole, reafirman y subrayan el papel responsable de la madre haciendo que el espectador se haga cargo de la desesperada situación que vive la familia, provocando su identificación y solidaridad. La disposición abigarrada de la escena actúa como calificador y clarificador de la difícil tesitura que sufren los personajes.

Las huellas enunciativas quedan ocultas casi en su totalidad. La ausencia de perspectiva y profundidad, unido a la naturalidad de la luz, evidencian transparencia. La angulación neutral, la ausencia de recursos expresivos remarcables y la frontalidad de la toma, propia del estilo documental de la época, ofrecen verosimilitud a la instantánea. La naturalidad de los personajes, la enunciación global y compacta de los elementos de la fotografía alejan toda idea de sutura en la enunciación.

La ausencia de líneas de tensión dominantes, la perfecta gradación de grises, la excepción de las formas geométricas —en ningún caso aparentes—, la naturalidad en la organización interna de la imagen y la mirada ausente de la protagonista, entre otras, reflejan una ausencia de las marcas textuales de la enunciación.

La mirada perdida, como señalamos en apartados anteriores, de la madre omnisciente, no interpela directamente al público. Sin la tensión provocada por una mirada directa a la cámara de la protagonista —y de ninguno de los personajes de la escena— el espectador puede relajarse para contemplar la pieza de forma distante. Dos de los tres hijos ocultan sus rostros dándole la espalda al público o, como el caso del bebé en brazos de la madre, tienen los ojos cerrados.

El sujeto de la enunciación (que no debe confundirse con el autor empírico) queda ausente al elegir de forma consciente un plano frontal y así no ser interpelada por la mirada de la figura central de la escena. Esta ausencia de huellas de la presencia del enunciador es uno de los principios básicos de la fotografía de estilo documental e informativa. En otras fotografías de Dorothea Lange de la Farm Security Administration que nos aproximan al mismo tema, observamos esta característica como marca propia de su estilo fotográfico. Esta manera de retratar requiere camuflar la mayor parte de los recursos expresivos empleados, aunque en casos como el que refleja esta fotografía, esta ausencia puede ser por sí misma una marca enunciativa de primer orden. De otro modo, la instancia enunciativa quedaría impostada y la fotografía perdería parte del verismo y objetividad. De ahí la premisa utilizada por la autora, quien consigue ocultarse gracias a la utilización de recursos contrarios a un estilo enunciador definido.

Por lo que respecta a las relaciones intertextuales que esta fotografía propone, se puede reconocer la clara influencia de la tradición pictórica religiosa de las «madonas con el niño Jesús» del Renacimiento y otros movimientos artísticos. Esta temática también es evidente en la escultura renacentista, como en la *Pietà* de Miguel Ángel que, pese a su dramatismo, se inscribe en el patrimonio visual judeocristiano. *La madre migrante* simboliza, así, el sufrimiento del pueblo norteamericano tras el crack de 1929, sin mostrar el horror de la realidad.

Este rasgo queda patente en la perfecta ubicación de los sujetos en la puesta en escena. Esto podría hacernos pensar que esta fotografía es posada, pues también hemos analizado los cinco positivos precedentes a esta toma, en los cuales la fotógrafa se aproxima sin ningún disimulo hasta apresar la escena que pretendía. Esta imagen funcionó, y lo sigue haciendo, a la perfección al mostrarnos un icono de la miseria humana. La fotografía, por ejemplo, se reprodujo durante la Guerra Civil española en las octavillas republicanas que denunciaban la situación del pueblo. En este mismo sentido también la reprodujeron, aunque en otra época, los Panteras Negras, acompañándola de la siguiente le-

yenda: «La pobreza es un crimen y su víctima es el pueblo». Durante la época de la depresión en Estados Unidos, posterior al crack bursátil de 1929, la fotografía reflejó de forma espléndida el estoicismo con el que los excluidos del «sueño americano» soportaban esta situación. En 1978, Florence Thompson, la madre migrante de la fotografía, concedió una entrevista al diario *Tribune,* donde declaró: «... estoy harta de simbolizar la miseria humana pese a que mis condiciones de vida han mejorado». La mujer fotografiada anunció también una acción judicial para impedir la reproducción de la fotografía, proceso que nunca se celebró.

Son evidentes en esta fotografía las influencias de otros documentalistas y retratistas. Por ejemplo, apreciamos rasgos de las fotografías testimoniales de August Sander o Lewis Hine, quienes centraron su obra en reflejar cómo vivían los sectores más desfavorecidos en las ciudades o en el campo. Curiosamente, muchos de estos fotógrafos, por ejemplo, Jacob August Riis, eran inmigrantes y procedían de los estratos más bajos de la sociedad.

Así pues, la frontalidad de la toma, sumada a la mirada perdida de la protagonista principal intenta borrar las huellas enunciativas propias del fotógrafo. Este aspecto se refuerza al no existir líneas de tensión dominantes y ofrecer una amplia gradación de grises.

Como *interpretación global* de esta fotografía, cabe subrayar que resulta comprensible que *La madre migrante* de Dorothea Lange se convirtiera, desde su publicación en diferentes revistas ilustradas, en un estereotipo universal de la miseria en el mundo. La dignidad estoica con la que la madre ofrece su rostro y su mirada hablan de los desplazados del sueño americano. Dorothea Lange no descubre un estilo nuevo de realizar fotografía documental. Antes le precedieron geniales documentalistas como August Sander o Jacob Riis, por ejemplo, pero sí actualiza e innova creando unas marcas propias de su estilo fotográfico. La presente imagen capta instantes con un enorme sentido humano y sin ningún tipo de sensiblería.

Al igual que Walker Evans, con quien comparte esa mirada concisa y digna, Dorothea Lange recorrió el país trabajando para la Farm Security Administration documentando la precaria situación en la que viven los aparceros. De este modo, se convirtió en testigo de esta época pero, a diferencia de Evans, sus personajes ganaron en humanidad. Como explica Fernando del Río Ojuel[432], Lange se acerca a los descla-

[432] Véase la web www.elangelcaido.org.

sados de manera casi amorosa, insuflándoles un cierto halo de heroísmo. Su obra es testimonio de la imagen más trágica de América, testimonio, por otro lado, lleno de compromiso, convencida de que sus imágenes podían ayudar a cambiar las cosas. Nos hallamos, pues, ante una mirada que huye de la sensiblería y de la dramatización, y que surge de un profundo sentimiento humano y de una conciencia social unida a una lucha incansable por la igualdad de la mujer.

5

La chimenea de Madame Lucienne, 1950
Robert Doisneau[433]

La presente fotografía de Robert Doisneau, fotógrafo francés, se enmarcaría en el género del reportaje social, si bien cabe destacar que el estilo de este autor es muy personal e inclasificable. En el catálogo que hemos consultado[434], la fotografía aparece con el título *Nous deux* (nosotros dos) y la fecha que se explicita es 1953, situándose, por otra parte, en la Rue de Ménilmontant, París, en el distrito XX. Sin embargo, en el catálogo de la colección *Los grandes fotógrafos* de Orbis, aparece el título y la fecha que hemos reseñado, más fiables en la medida en que el libro sobre Prévert es un recorrido poético y muchos de los títulos han sido alterados.

Se trata de una fotografía en Blanco y Negro, tomada con una cámara de paso universal (35 mm). La ejecución de la fotografía permite pensar en el uso de un objetivo ligeramente angular, que genera una muy ligera distorsión de los elementos en primer término.

La obra de Robert Doisneau, como explica Jean-François Chevrier, es fruto de una interdependencia entre la apuesta personal y la expre-

---

[433] El presente análisis ha sido realizado inicialmente por Francisco Javier Gómez Tarín, Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, y miembro del Grupo de Investigación ITACA-UJI, para la página web www.analisisfotografia.uji.es, bajo la dirección del autor del presente texto, que le ha dado forma literaria.

[434] Véase catálogo *Rue Jacques Prévert*, París, Editions Hoëbeke, 1992. Publicación bajo la dirección de Jean-Luc Mercié. Artículo introductorio «Entre arte y oficio», de Jean-François Chevrier. Se incluye el artículo «La oscuridad no es nunca un paisaje desierto», de Jacques Prévert.

sión profesional, porque, efectivamente, la formación en los secretos de la luz y los materiales es una deuda del ejercicio como fotógrafo industrial. Y esas imágenes, precisamente las que dependían de una estrecha relación entre su autor y el contexto en que vivía, no interesaban a nadie, nadie las quería, pero a él le proporcionaban una sensación de júbilo, no precisaba justificación alguna para tomarlas, salvo las propias fotografías. Decía Doisneau: «Os explicaré cómo me asalta el deseo de hacer una fotografía. A veces es como la continuación de un sueño. Una mañana me despierto con una extraordinaria alegría de vivir, de ver. Entonces tengo que empezar.»

Su cámara «inmortalizaba» tanto una situación como una necesidad interior. Había visto poca fotografía antes de ser él mismo fotógrafo: algo de Tabard, de Kertész, de Brassaï, de Vigneau; también se inspiró en Steinlen y Steinberg, pero, por encima de todo, fue su capacidad para la observación la que generó esa mirada sensible: «emoción ante lo frágil y lo efímero». Como afirma Chevrier, Doisneau es un «falso testigo», el mundo que intenta probar es el suyo propio. Tal como dice Prévert: «Incluso en el rostro más curtido se enciende una luz, un destello de felicidad que se plasma en la fotografía que luego nos emociona, simplemente porque el propio fotógrafo estaba ya emocionado. Y una vez más, asistimos al misterio de la cámara oscura y nos percatamos de que cada retrato, independientemente del talento y de la habilidad del pintor o del fotógrafo es, en un cierto sentido, inevitablemente un autorretrato.»

Como descripción del motivo fotográfico, en el *nivel morfológico* del análisis, podemos señalar que se trata de una escena de intimidad familiar en un espacio interior. Una pareja de cierta edad, al fondo, mantiene la atención en un aparato de radio (él) y en la prensa (ella), mientras la mano del hombre reposa con suavidad cerca del brazo de la mujer. Todo ello se observa en último término, reproducido a través de un espejo situado sobre una repisa en la que hay objetos con marcada información familiar.

La fotografía presenta una superficie absolutamente nítida, ausente de grano visible. El punto de atención no se haya en el centro de la imagen sino que se divide en dos instancias: la pareja al fondo y la fotografía en la repisa, en primer término, que hacen confluir toda una serie de líneas diagonales de fuga, como veremos. La presencia de la fotografía en el margen inferior derecho coincide con el eje diagonal de la imagen.

Por otro lado, se percibe un marcado componente rectilíneo en la imagen que señala con evidencia la presencia esencial del espejo al dejar sus límites en el interior del encuadre y, al mismo tiempo, situarse en un plano inclinado con respecto a la perspectiva de la cámara (que coincide con la del observador). Esta linealidad se reitera por el primer término del retrato de la pareja, las aristas de los muebles, las líneas del balcón o ventana, la base del reloj, la mesa, etc. Sin embargo, tiene especial interés el cruce permanente entre elementos verticales y horizontales que, aunque se enmarquen en el plano inclinado, cruzan en ángulos de 90°. No hay un centro de la imagen, sino más bien una serie de descentramientos con focos diversos de atención, pese a lo cual, el reloj del primer término y su imagen posterior reproducida por el espejo generan una línea de fuga que remite al rostro del personaje masculino, trazando así una diagonal que cruza el espacio creando una sensación de perspectiva (allá donde no la hay, por la naturaleza plana de la imagen reflejada) que se refrenda gracias al resto de líneas imaginarias prolongables y confluyentes: lateral del espejo y del balcón, arista del mueble.

Aunque el espacio es único, la repisa de la chimenea sobre la que se sitúa el espejo, hemos de distinguir dos focos de atención principales, ambos con una importancia máxima: la repisa, en primer término, con los objetos que hay sobre ella, y la pareja al fondo (reflejada en el espejo); el espacio intermedio vendría dado por la superficie del espejo, su enmarcado.

Se pueden distinguir, desde el punto de vista escalar, diferentes planos de detalle en primer término: reloj, objetos, fotografía. Sintomáticamente, la fotografía nos muestra un matrimonio en plano de conjunto, presumiblemente tras la ceremonia de su enlace. El interés radica en la imbricación entre esta escala y la global (un plano amplio inserto en otro de detalle), con lo que se debe matizar mucho la tipología aplicada. La pareja, al fondo, se puede observar en tres cuartos (ambos están sentados) con suficiente aire para que los reconozcamos en una escala más asimilable al plano general. Ninguno de estos elementos ocupa el centro de la imagen.

Desde el punto de vista de la forma, se constata un predominio de las superficies rectilíneas, a excepción del reloj y los detalles barrocos de la carpintería del mobiliario. A pesar de la presencia de elementos simétricos, el descentrado generalizado dota a la imagen de una sensación de indeterminación, de superposición de capas.

La línea de fuga, antes mencionada, formada por el reloj y hasta el rostro del individuo, entra en contradicción con otra línea diagonal

que podemos establecer —connotativamente— entre la fotografía enmarcada de la repisa y la pareja al fondo. La inclinación leve, posibilita esta segunda fuga porque está más en la perspectiva del ojo espectatorial.

Desde el punto de vista de la introducción de elementos, en cuya composición la circularidad es una constante, hay una presencia reiterativa de objetos: reloj frontal y posterior, platos, gafas, cubilete, si bien el valor predominante no es el circular.

Por lo que respecta a la textura, hay una ausencia de grano y definición lumínica muy igualada, si bien está más reforzada la parte de la repisa, por situarse en primer plano, con una nitidez de la imagen plena. Cabe destacar que existe una falsa profundidad de campo producida por el reflejo en el espejo, pero no hay fracciones privilegiadas en cuanto a su nitidez.

No hay focos de luz natural que puedan identificarse en los espacios de la imagen, ni tampoco artificiales (lámparas); sin embargo, el ambiente creado, que es unitario, puede pretender reflejar la situación de luz natural procedente de una ventana no identificada (la del fondo no provee luz alguna). Teniendo en cuenta la hora que marca el reloj —si hemos de darle valor de verdad—, estimamos que se ha procedido a iluminar de forma difusa, bien mediante luz artificial, bien mediante luz natural rebotada. Contribuye a privilegiar la idea de la luz artificial el que aparezcan algunos destellos en la parte superior del retrato y el reloj, sobre la repisa, y las sombras casi verticales sobre los platos del aparador, que contradicen la del hombre sobre la pared del fondo.

La imagen presenta poco contraste, aunque la presencia de elementos muy oscuros divide la imagen en dos espacios con distinta luminosidad. La presencia de una amplia gama de grises refuerza la sensación de naturalidad.

Desde el punto de vista morfológico, la complejidad de la fotografía estriba en sus cruces lineales, con marcadas tendencias a establecer diagonales imaginarias que conectan aspectos denotativos para generar propuestas connotativas. La supuesta profundidad de campo, que perceptivamente funciona como tal, es la imagen en el espejo (plana).

Si, tal como hemos dicho, una de las líneas de fuga ligaría el reloj y se prolongaría hasta el rostro del hombre; otra se cruzaría con esta para ir desde el retrato sobre la repisa a la pareja al fondo. A su vez, ambas divisiones marcan un desequilibrio entre una zona más oscura y otra más luminosa, que se sitúan en ambos lados de la escala. Esta opo-

sición se ve reflejada en el vestuario de los personajes, invertido en la foto del retrato sobre la repisa (intercambio del blanco y el negro). Las gafas y la llave, en primer término, rubrican la disonancia.

En lo que respecta al *nivel compositivo,* concretamente al *sistema sintáctico,* la confluencia en una prolongación imaginaria de las líneas de fuga permite hablar de una sensación de perspectiva, propiciada por la de profundidad de campo. Ahora bien, un centro nítido no puede ser establecido, salvo que éste sea, de acuerdo con las líneas mencionadas, el calendario que hay colgado en la pared debajo del reloj y sobre las cabezas de la pareja. Como veremos, esta interpretación resulta coherente con los objetivos discursivos de la imagen.

No podemos hablar de simetría y sí de descentramientos; siempre conservando la idea de dos elementos de máxima atención: repisa y pareja.

El ritmo de la imagen viene determinado por la superposición de capas y la reiteración de motivos que hablan del tiempo.

Se percibe una fuerte tensión directamente vinculada a la dualidad espacial: repisa *vs.* espejo. Sobre esta base, diversos elementos confluyen para abundar en cruces que provocan quiebras sensoriales; es el caso de la triangulación que tiene lugar si prolongamos las líneas imaginarias antes mencionadas, que confluye en el calendario de la pared del fondo; al igual que ocurre con las dominantes de negro y blanco, cada una de las cuales responde a una zona y una línea imaginaria de fuga. Las gafas y la llave (objeto de la mujer y objeto del hombre) aparecen en un triángulo invertido sobre el anterior. Visto lo cual, hay toda una serie de llamadas perceptivas que son satisfechas y, al mismo tiempo, desubicadas.

Existe una evidente desproporción entre los objetos sobre la repisa y la pareja al fondo. Algo similar ocurre con el abigarramiento de la parte izquierda del encuadre frente a la «limpieza» de la derecha. El espacio ocupado por los personajes es muy inferior al de los objetos, dando así la sensación de estar engullidos por ellos.

De este modo, la distribución de pesos es irregular, cargada fundamentalmente hacia la parte inferior de la imagen (la repisa), que llega a ocupar más de la mitad del espacio.

Hay dos centros de atención que ni siquiera están situados en zonas distintas sino en capas espaciales casi superpuestas. Ahora bien, no es menos cierto que ambos focos, la pareja y el retrato (más el reloj, sobre la repisa) se sitúan en el ámbito de los tercios horizontales

superior e inferior, lo que proporciona un equilibrio dinámico al conjunto.

La existencia de tensiones (diagonales, triangulación, etc.) y de capas superpuestas de información visual, dotan de un dinamismo a la imagen que procede directamente de su composición y no de los contenidos, toda vez que aquello que se representa es verdadera y fuertemente estático. Tal dinamismo afecta a la competencia lectora del ojo espectatorial, que tiene un difícil trabajo de selección mediante el que privilegiar una u otra zona.

El orden icónico es muy relevante en esta imagen, con fuertes cargas connotativas para los niveles compositivos. Parecería que nada se ha dejado al azar y, aunque se abran diversas posibilidades de lectura interpretativa, hay promocionados toda una serie de elementos que, acomodados en el encuadre, apuntan hacia referentes que van más allá de su propia presencia en la imagen. Así, hablamos de equilibrio dinámico pero también de fragmentación, sutileza y audacia en la representación.

La presencia de dos capas con fuerza visual propia obliga a un recorrido que se detiene en primer lugar sobre la repisa y sus objetos para saltar inmediatamente al fondo y comprender, acto seguido, que la representación se efectúa a través de un espejo, lo que obliga a replantear la visión de conjunto. Es decir, se produce un recorrido múltiple, no simultáneo, que va ampliando la conciencia de sí mismo y, en esa medida, actualizando la comprensión de la fotografía.

Los personajes se encuentran en una situación que remitiría a su cotidianidad. Por otro lado, hay un fuerte trabajo de composición de elementos y del propio encuadre, por lo que estimamos que, una vez preparada la puesta en escena, los personajes han posado en una actitud habitual para ellos, manteniendo su posición.

En definitiva, la fotografía que analizamos hace uso de elementos aparentemente contradictorios y obtiene de ellos su propia riqueza interna. La formulación compositiva es vital para el discurso connotativo que arrastra, mucho menos efectivo si la disposición de los elementos, como veremos, hubiera sido otra.

En lo relativo a la construcción del *espacio de la representación,* la imagen nos muestra una serie de elementos dentro del campo visual como son la repisa y el espejo. A través del espejo, accedemos a un suplemento de información que se traduce en una impresión de profundidad de campo, pero, en realidad, la imagen reflejada está ahí mismo, ante la cámara. Por lo tanto, la imagen en sí, en su conjunto, sólo nos habla de un fuera de campo que es el contexto cotidiano de los perso-

najes, no conocido por el espectador ni necesario para su información. Pero ésta sería una limitada visión de la complejidad que manifiesta la composición, porque si el campo es la repisa —y ésta es una concepción mucho más efectiva—, hay un dispositivo en la puesta en escena, que es el espejo, a través del cual se produce el descubrimiento de un espacio contiguo, sin reflejo de mirada.

Desde esta perspectiva, obtenemos un «plus» de sentido que proviene del propio significante: el campo fotográfico muestra un reloj y la fotografía de una pareja el día de su boda (presumiblemente la misma que vemos al fondo), con lo cual la imagen incorpora una *elipsis nocional* que afecta al *espacio-tiempo* al proporcionarnos la visión de *diversas temporalidades en un mismo espacio.* Y no es que se estén compartiendo acontecimientos de distintos ejes temporales, sino que, al hacerlos presentes, se está proporcionando al espectador un elemento informativo capaz de promover connotaciones múltiples: reflexión sobre el paso del tiempo, degradación física por el paso de los años, mantenimiento de la ternura, etc.

Por otro lado, se trata de un espacio abierto, pese a tratarse de un interior, porque los márgenes no limitan sus posibilidades, si bien lo abigarrado del mueble lateral confiere a esa zona un límite más marcado. Nos hallamos ante un espacio interior no cerrado sobre sí mismo, ya que se supone más amplio, de lo cual da cuenta el fragmento de balcón al fondo.

Al mismo tiempo, el espacio es concreto. La abstracción tiene lugar a través de la discursividad que la conlleva, pero no corresponde a la construcción espacial. También hemos visto cómo la profundidad es resultado de una apariencia. En realidad, se trata de un espacio plano, en el que destacan la repisa y el espejo.

En lo referente a la habitabilidad del espacio, nos encontramos con el lugar de la pareja, es su espacio «privado», en tanto que esta habitación parece el espacio de su intimidad. El ojo que mira sólo puede corresponder a un ente ajeno y no puede penetrarlo más que como espectador.

Como ya hemos comentado, no sólo hay una puesta en escena en cuanto a la disposición de los personajes y el encuadre, sino, sobre todo, por la disposición de los objetos sobre la repisa. La constitución de este primer término de la imagen hace que en ella se juegue toda la riqueza expresiva de la imagen.

De este modo, nos hallamos ante el espacio de lo cotidiano, de la intimidad. El fotógrafo se diluye en tal contexto y utiliza los elementos que ese mismo lugar le ofrece para «sorprender» a la pareja en una actitud de normalidad absoluta, pero, mediante la composición y la

puesta en escena, consigue plantear preguntas, de forma implícita, que van más allá de lo visible.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, ya hemos visto cómo la imagen parecería haber sido preparada, pero, no obstante, la concepción de captación de una instantánea puede darse por buena, ya que la actitud de personajes y entorno responde a una situación habitual e íntima.

Más que de duración temporal, cabría hablar de «suspensión» del tiempo. Cada personaje atiende una tarea distinta, pero ambos están profundamente juntos, en un momento de «detención» temporal.

La incorporación de elementos icónicos que remiten a la idea de tiempo, de manera reiterativa y obvia, genera una *isotopía* que supera el anclaje del momento de la pareja para apuntar hacia un recorrido. No se trata de que la situación se salga del tiempo, sea atemporal, sino de que en ella se vea el pasado reflejado y un recorrido que ha llevado hasta el presente: como esencia de ese presente, la «suspensión» adquiere el matiz de atemporalidad.

En esta fotografía, el tiempo simbólico es un factor esencial. Son muchos los elementos que apuntan a la presencia del «tiempo». Por un lado, un «hoy», que es la situación íntima que se muestra, a la que acompañan diversos refrendos, como el calendario y el reloj de péndulo, colgados en la pared. Por otro, un «ayer», que corresponde al recuerdo en la repisa: la fotografía de la boda. Finalmente, un «mientras tanto», que es el recuerdo del tiempo transcurrido, refrendado por la fotografía de los niños sobre la radio, la postal recibida, apoyada contra el reloj de cuerda de la repisa o el reloj de la repisa, antiguo y al tiempo marcando la hora, puente entre todos los recuerdos y el presente, que parece prolongarse en el aparador.

La subjetividad temporal va ligada al proceso hermenéutico que proyecta el espectador sobre la fotografía. Hay incorporados suficientes elementos informativos, cuyo carácter denotativo se transforma en connotativo. A partir de ahí, se producirá una «reconstrucción» vinculada a las experiencias cotidianas del que mira que le llevará a intuir un presente de felicidad para la pareja o, por el contrario, una situación de soledad, de incomunicación, de la pérdida del tiempo pasado y sus vivencias.

En lo que respecta a la secuencialidad o narratividad de esta fotografía, ya hemos comentado cómo hay una serie de componentes que hacen susceptible a esta imagen de convertirla en una narración, pero

ésta será posible únicamente mediante la participación creativa del espectador porque está incompleta, sugerida.

La chimenea de Madame Lucienne es una clara muestra de cómo la articulación del espacio-tiempo en un material estático no es una quimera. La gran riqueza icónica está refrendada por una composición que apunta al discurso y reclama un proceso de interpretación que debe partir, necesariamente, de la asunción de un eje espacio-temporal.

La suma de elementos tratados en este apartado sobre el *nivel compositivo* nos permite afirmar que la fotografía se reviste de un cierto nivel metafórico que es extrapolable a la concepción sobre la vida y la indefensión ante el paso del tiempo. A partir de un material anclado en lo cotidiano, se da una superación del mismo y una remisión a los condicionantes de la naturaleza humana, común para todos.

En lo que se refiere al *nivel enunciativo* o *articulación del punto de vista*, hay que destacar que la toma está hecha en un ligero picado, más evidente sobre la repisa, que se compensa por la situación elevada de la pareja al fondo del encuadre (efecto óptico que proviene del espejo).

Ambos personajes parecen atender a los medios de comunicación: ella lee un periódico o una revista, mientras él escucha la radio. Sin embargo, hay una relación casi física entre los dos, que se puede apreciar en lo cercano de sus manos y en la mirada desviada del hombre. Podemos interpretar que, en realidad, se atienden entre sí, sin palabras, porque hay una sensación de «cercanía».

Todos los elementos contextuales, que ya hemos mencionado, pueden considerarse como «calificadores». Además, el vestuario y la situación distendida, parecen indicar que no van a salir y cenarán juntos.

Si bien la naturalidad de la imagen es absoluta, con lo que se consigue una gran sensación de verosimilitud, no podemos hablar de transparencia enunciativa porque la disposición de los elementos, el punto desde el que se lleva a cabo la «mirada», la utilización del espejo y, sobre todo, los elementos temporales incluidos como isotopía, llevan directamente a pensar en la intervención de un ente organizador. Este ente, sujeto de la enunciación, no se manifiesta físicamente.

Como marcas textuales, podemos identificar las líneas y sus cruces, de los relojes, de las diagonales y del espejo. Hay una gran riqueza en este territorio enunciativo que, pese a todo, tiene la virtud de aparentar ser parte de la realidad cotidiana, de estar ahí como por casualidad. Ni que decir tiene que podríamos preguntarnos si no es así

realmente, si, al fin y al cabo, los elementos estaban dispuestos así y sólo la mirada de Doisneau fue capaz de captar el punto ideal para la representación, lo cual no cambia en modo alguno lo que estamos defendiendo.

Ambos personajes se miran entre sí, con una mirada un tanto desviada, ajenos por completo al hecho de que una fotografía se esté llevando a cabo. Sin embargo, en la foto sobre la repisa, que remite a su enlace matrimonial, la mirada es directa al espectador —al fotógrafo—, que ya no es el mismo, lógicamente; lo cual quiere decir que es a nosotros como espectadores a quienes se dirige. Esa mirada «llama» a una cierta dirección de lectura para la imagen en su conjunto.

Hemos visto cómo la enunciación interviene de forma muy evidente, pero, al mismo tiempo, cómo esa disposición de los objetos se muestra como normalizada, transparente. El ente enunciador está presente para mirar a través de un espejo, para sorprender la cotidianidad, la intimidad, y, al tiempo, para dotar a la imagen de un «valor de verdad». Se trata de una mirada oblicua, que ha sabido disponer previamente los elementos para hacerse intangible, un testigo poco molesto. Ahora bien, el ente enunciador, pase o no inadvertido, no pretende en modo alguno difuminar su voluntad discursiva, que refrenda con la presencia y disposición de los objetos. Así, esos relojes, esas líneas de fuga, se convierten en marcas enunciativas.

De forma muy evidente, en lo referente a las relaciones intertextuales, esta fotografía convoca al resto de la obra de Doisneau, pero también a la de otros fotógrafos, con vocación de «cazadores de imágenes», que buscaban captar su entorno, lo cotidiano, el mundo que siempre desearon plasmar ante sus ojos. Es el caso de Cartier-Bresson, al que Doisneau admiraba especialmente.

La suma de factores que hemos ido descubriendo en la lectura de esta imagen hace evidente que nos encontramos ante un texto fotográfico muy rico, que transita entre lo cotidiano y lo metafísico. Desde esta perspectiva, las características de intervención enunciativa entran en contradicción con la apariencia de naturalidad. Nosotros optamos por la voluntad discursiva de Doisneau frente a otra opción, también válida, que vería una simple plasmación de la realidad.

Como *interpretación global del texto fotográfico, La chimenea de Madame Lucienne* resulta de una complejidad notable, y ello precisamente por su aparente sencillez, ya que no hay efectos de ningún tipo, y se limita a plasmar una situación cotidiana que puede responder a la ima-

gen mental que tenemos de la sociedad francesa de principios de los años 50.

Como se ha señalado, Doisneau introduce una constante demoledora: el tiempo. Bastaría así quizás para hacernos una cabal idea de lo que supone la llegada de la vejez, la marcha o abandono de los hijos, el paso —oír el tiempo pasar, como parecen hacer los dos protagonistas. Pero no le resulta suficiente y rubrica su visión mediante la presencia de ese retrato de la boda sobre la repisa, flanqueado por las gafas y una llave (también la herida del tiempo y del cuerpo).

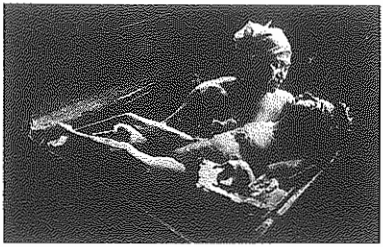
La pareja feliz del retrato nos mira a nosotros, que a su vez les miramos a ellos en «el hoy»: somos su correspondiente espejo en un bucle infinito. A su lado, el enorme reloj de cuerda, marca inexorable el paso del tiempo. Porque, no olvidemos que la imagen nos muestra la repisa, donde todo lo demás parecería un «añadido».

De este modo, esta fotografía traspasa la efímera grandeza de lo cotidiano para apuntar hacia la reflexión sobre la naturaleza humana, sometida al paso del tiempo, un discurso conmovedor. La pareja se mira sin mirarse, atiende otros aspectos de su cotidianidad, se ha acoplado a un ritual, pero las manos cercanas entre ellos apuntan a una relación más que física, entrañable.

Podríamos hacer la lectura inversa y cuestionar así el concepto temporal. Quizás estamos ante la repisa en la que se encuentra la fotografía de su boda, mientras ellos se miran —a través de nosotros— en un espejo que les observa muchos años más tarde. El espejo podría representar lo temporal y también lo atemporal. La elección de Doisneau no sólo es brillante, magnífica, sino necesaria, porque la imagen que vemos habla del tiempo y del ser humano. Las gafas, situadas en el primer término, nos invitan a «mirar» la fotografía, a explorarla, y a utilizar la llave, junto a las gafas, como metáfora para interpretar cómo el paso del tiempo ha llevado a esta pareja de recién casados a un hoy de resignación y, tal vez, de asentada y pausada felicidad; han llegado a través de caminos de oscuridad y luz, como lo ha hecho la imagen fotográfica.

La chimenea de Madame Lucienne es un ejemplo evidente de que una fotografía puede ser tanto o más elocuente que la palabra o la imagen en movimiento.

6



Tomoko bañado por su madre, Minamata, 1972
Eugene Smith

En el *nivel contextual,* podemos destacar que esta fotografía de Eugene Smith, fotógrafo de nacionalidad estadounidense, se encuadra en el género de la fotografía social, el fotorreportaje o la fotografía de prensa, géneros que cultivó extensamente en su carrera profesional.

Tomoko bañado por su madre, Minamata, 1972 es una fotografía en Blanco y Negro[435], de la que desconocemos algunos datos de ejecución como el formato, la cámara y el objetivo empleados, etc. Sabemos, en cambio, que Eugene Smith solía trabajar en el campo de la fotografía de reportaje, en cuyo contexto es habitual utilizar cámaras de 35 mm, por su mayor facilidad de manejo.

Las imágenes de Smith revolucionaron la concepción del reportaje. Desde 1955, trabajó para la agencia Magnum. En 1970, Eugene Smith viaja a Minamata (Japón), donde comienza un trabajo de documentación gráfica sobre las consecuencias de la contaminación por mercurio. En 1972 continúa con el proyecto en Minamata, y escribe y publica reportajes sobre los efectos de la contaminación en revistas como *Life, Sunday Times, Camera,* etc. Será al año siguiente, en 1973, cuando publique un portafolio con 13 fotografías titulado *Minamata:*

[435] Véase el catálogo *Los grandes fotógrafos. Eugene Smith,* vol. 5, Barcelona, Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. Introducción titulada «Fotografía, una débil voz...», a cargo de William S. Johnson.

Life-Sacred and Profane, un trabajo que será muy reconocido y celebrado por la crítica.

En opinión de William S. Johnson, los principios que guiaron el trabajo fotográfico de Eugene Smith eran «los de la tradición humanista occidental, con un fuerte individualismo y una arraigada conciencia de la misión que al hombre le corresponde en el sentido de mejorar su condición en el mundo».

Como corresponsal de guerra durante la Segunda Guerra Mundial, Smith se enfrentó a todos los reglamentos y normativas del ejército, ya que él entendía que debía estar en el mismo frente de guerra, en plena batalla, para poder captar la realidad en toda su crudeza. Así decía que «cada uno de los negativos que he tomado tiene su inspiración en lo más profundo de mi corazón, en la enorme amargura que produce la guerra», como explicaba en una de sus cartas a su familia.

Tras años en los que realiza numerosos reportajes sobre diversos temas, en 1970, Smith conoce a la que será su segunda esposa, Aileen Mirobro. Ese año un editor japonés le propone trasladar la exposición a Japón, y conocer la ciudad de Minamata, en la que muchas personas luchaban por la obtención de indemnizaciones por los efectos contaminantes de una industria química.

En Minamata, Eugene Smith realiza fotografías apasionadas e intensas que dieron la vuelta al mundo, mostrando la dimensión humana de la tragedia, el dolor y la increíble valentía de los afectados. Escribe un libro sobre el tema, titulado *Minamata,* para dar a conocer esta situación. A propósito de este drama, Smith señaló que «la fotografía es solamente una débil voz pero a veces, tan sólo a veces, una o varias fotografías pueden llevar nuestros sentidos hacia la conciencia».

Como descripción del motivo fotográfico, en el *nivel morfológico,* la fotografía que analizamos muestra a una mujer y a su hijo en una bañera. La madre sujeta al joven que está afectado, visiblemente, por una grave enfermedad que le ha deformado sus extremidades (piernas y brazos) y le provoca una expresión de rigidez. Se trata de una fotografía, como hemos visto, que recoge los efectos nocivos de la contaminación industrial en un joven de la ciudad de Minamata, Japón, donde tuvo lugar una catástrofe medioambiental.

Los rostros de la mujer y el joven ocupan el centro de interés de la imagen, que no coincide con el centro geométrico de la fotografía. El grano fotográfico, en tanto que elemento que remite al punto como

materia expresiva primordial en el caso de la imagen fotográfica, es apenas perceptible en esta imagen.

Los lados de la bañera dibujan unas líneas oblicuas que reencuadran a los personajes de la imagen. Estas líneas rectas trazan una forma piramidal cuyo vértice apunta hacia abajo. Podemos añadir que estas líneas funcionan a modo de elemento material que permite recortar una figura sobre un fondo, en términos gestaltianos. De este modo, la línea como elemento morfológico es clave para reforzar el motivo principal de la imagen, la mujer que tiene en sus brazos al joven. Por otro lado, estas líneas rectas y oblicuas introducen dinamismo y tensión en la imagen.

No se distinguen distintos planos en la imagen. En este sentido, no hay elementos visuales que perturben el centro de interés: la pareja que protagoniza la composición en un único plano espacial. También cabe destacar que los personajes no ocupan el centro geométrico de la imagen.

Se trata de un plano de conjunto, en el que la mujer aparece en plano medio y el joven de cuerpo entero.

La disposición de los personajes, reencuadrados por las líneas oblicuas, construye una forma de rombo, situada horizontalmente, que da más fuerza y subraya el motivo fotográfico. Los rostros dibujan formas redondeadas que contrastan con la forma romboidal de la bañera en la que se encuentran los protagonistas. Ese contraste de formas produce una tensión en la representación.

El grano fotográfico es apenas perceptible en esta imagen. La iluminación dura no contribuye a resaltar la textura de la piel de los personajes.

Podemos afirmar que todos los elementos de la imagen están en foco. El claroscuro provoca una leve pérdida de nitidez.

La iluminación procede de una ventana situada en la parte superior derecha, en el fuera de campo de la imagen. Se trata de una luz natural dura que provoca la aparición de sombras muy marcadas, que contribuyen a subrayar el carácter dramático de la acción representada. La luz natural produce sombras muy duras en la escena. Se puede hablar, por tanto, de la existencia de un fuerte contraste en la imagen, que apoya la tensión de la escena fotografiada.

La utilización del blanco y negro es asimismo una elección que potencia el carácter dramático de la representación. En la copia que disponemos, podemos observar que el blanco y negro tiene una ligera dominante azulada, un aspecto que transmite frialdad y distancia del espectador respecto a la representación.

El análisis de los elementos morfológicos de esta fotografía nos permite comprobar que nos hallamos ante una imagen figurativa, formalmente bastante simple, que apunta a la búsqueda de una eficacia comunicativa por parte del fotógrafo. Con muy pocos recursos formales, Eugene Smith trata de transmitir al espectador el profundo drama del que es protagonista una familia, víctima de la contaminación industrial en Minamata.

En el *nivel compositivo,* podemos señalar que la perspectiva y el ritmo no son aspectos relevantes para el análisis de esta fotografía.

La pose de los personajes, el fuerte contraste de la iluminación, la no coincidencia de éstos con el centro geométrico y la presencia de líneas rectas oblicuas introducen tensión en la composición de la imagen. La tensión compositiva estaría relacionada con la situación dramática que recoge la fotografía: la madre que sostiene entre sus brazos a su hijo enfermo por la contaminación industrial existente en Minamata.

Se constata una evidente desproporción de las piernas del joven respecto a su cuerpo, que es un síntoma de la enfermedad grave que sufre. El tamaño del busto de la madre parece muy grande comparado con el cuerpo deformado del joven. También llama la atención cómo a pesar de las pequeñas dimensiones de la bañera puede caber el cuerpo del joven, precisamente por su deformidad.

El peso de la composición se sitúa en los rostros de los personajes protagonistas de esta imagen, que no están emplazados en el centro geométrico de la fotografía. De este modo, la ubicación de los personajes en la imagen provoca un desequilibrio en la distribución de pesos, responsable de la tensión y fuerza expresiva de la escena representada. Como es sabido, un elemento dispuesto en el centro del encuadre tiene menos peso que uno ubicado en zonas más alejadas.

Podemos constatar cómo el rostro de la mujer coincide con uno de los puntos de intersección de las líneas de tercios (imaginarias) que dividen la imagen. Este hecho subraya la tensión y dinamicidad de la composición de la imagen.

Aunque la imagen es en apariencia estática, la posición de los personajes sumada a otros elementos expresivos ya descritos (la iluminación, la forma romboidal de la composición, etc.) confieren a la fotografía un notable dinamismo. Este dinamismo está relacionado con el carácter dramático de la escena.

Podemos señalar que la imagen no presenta un equilibrio estático, al estar fuertemente descompensada en pesos visuales hacia la parte de-

recha de la composición. Se puede hablar de la existencia de un equilibrio dinámico, ya que la descompensación de pesos visuales en la imagen se puede ver neutralizada por la expresión de ternura del rostro de la madre.

La mirada del espectador es rápidamente conducida hacia los rostros de los personajes protagonistas. Los cuerpos desnudos reclaman toda la atención del espectador, en especial las expresiones de Tomoko y su madre.

La tensión del cuerpo del joven confiere un fuerte dramatismo a la imagen. La expresión tensa del rostro y la posición de las manos del joven, totalmente agarrotadas, refuerzan dicho dramatismo. La dureza de la escena captada por Eugene Smith se ve compensada por la dulzura del gesto de la madre del joven, que mira a su hijo con extraordinaria ternura. Sin duda, el fuerte contraste existente a nivel formal encuentra su correlato en el también fuerte contraste de las expresiones de los rostros de ambos personajes. En cualquier caso, cabe señalar que los personajes no «posan» para el fotógrafo sino que este capta un momento de su cotidianidad.

Podemos afirmar que el *sistema sintáctico o compositivo* gira en torno a la tensión de la escena fotografiada. Como ocurría con los elementos morfológicos, los recursos sintácticos subrayan la situación dramática que viven los personajes, en este caso los efectos de la contaminación industrial en su ciudad natal. En lugar de mostrar los efectos nocivos de la industria en el medio ambiente, Smith ha optado por representar los efectos de esa tragedia en las vidas humanas, lo que conecta con la concepción humanista de la fotografía que este creador defendió.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* cabe destacar la mirada hacia el fuera de campo por el joven, que está dirigida hacia el techo de la estancia. Se trata de una mirada perdida, propia de una persona enferma afectada por una grave enfermedad (como una parálisis cerebral), que provoca inquietud en el espectador. Para la mujer, sin embargo, no hay otro destino de la mirada que el rostro de su hijo, lo que contrasta fuertemente con la dirección señalada hacia un techo que no vemos y ancla su mundo en el contenido del campo.

Se trata de un espacio cerrado, que resulta casi claustrofóbico, interior y concreto, unos baños públicos de la ciudad de Minamata. La imagen posee poca profundidad, sin llegar a ser completamente plana.

Se trata de un espacio poco habitable para el espectador, en el que se despliega un momento de intimidad entre la madre y su hijo Tomoko.

Podríamos decir que nos hallamos ante la puesta en escena de la intimidad entre una madre y su hijo, que despierta la compasión y un sentimiento de solidaridad por parte del espectador, pero esta representación obedece a un hecho o suceso cotidiano y no a una preparación de la escena, en el que la madre no «interpreta».

Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que analizamos nos sitúa ante el espacio de la privacidad. Se trata de una escena que nos invita a compartir la intimidad de una relación maternal, y el drama de la enfermedad.

En lo referente al *tiempo de la representación,* la fotografía de Smith recoge un momento de enorme ternura que una madre expresa hacia su hijo. Sin embargo, no se trata de una fotografía que recoge «un instante decisivo» como diría Cartier-Bresson.

En efecto, la escena representaría un estado emocional entre los personajes que posee una duración, una permanencia en el tiempo.

En cierto modo, la pose de los personajes que remitiría, como veremos, a las imágenes de la *piedad,* tan frecuentes en la historia del arte religioso, sugiere una cierta atemporalidad en lo que respecta a la naturaleza de la relación afectiva entre la figura materna y el hijo.

Desde un punto de vista temporal, la fotografía de Smith remite a la representación de un sentimiento maternofilial cuya temporalidad transciende los límites del tiempo cronológico y nos instala en unos valores y sentimientos que son por definición atemporales.

El *nivel compositivo* de esta imagen muestra la perfecta trabazón de recursos morfológicos y sintácticos. A pesar de la fuerte tensión contenida en la imagen, el fotógrafo ha sido capaz de captar un momento de extraordinaria ternura que destila la mirada de la madre hacia su hijo gravemente enfermo.

En lo que se refiere al *nivel interpretativo,* la cámara se encuentra situada por encima de los personajes, en ligero picado, apenas perceptible. En este sentido, podríamos afirmar que la mirada del fotógrafo no se sitúa por encima de estos, sino que su posición responde a la búsqueda de un encuadre que posea fuerza expresiva y revele el dramatismo de la situación, con elegancia y cierta contención. En

cierto modo, es el ángulo adecuado para que el ente enunciador permanezca «fuera de la escena», sin que por ello se produzca un alejamiento físico.

Existe un contraste muy fuerte entre la actitud tierna de la mujer y la del joven, que no le devuelve la mirada, sencillamente porque está «ausente», debido a la grave enfermedad que padece.

Podemos señalar que el fuerte contraste de luces de la imagen, la tensión entre formas y líneas, el descentramiento de las figuras humanas respecto al centro de la imagen, el equilibrio dinámico de la composición, etc., son en sí mismos una serie de calificadores que buscan despertar en el espectador un sentimiento de *solidaridad* hacia el drama que viven los protagonistas.

La puesta en escena fotográfica sigue el principio de la transparencia enunciativa, en el que las huellas de la enunciación han sido borradas. El espectador se convierte en una suerte de testigo privilegiado de un momento de intimidad entre los personajes. No hay ningún elemento formal que perturbe lo que la imagen transmite al espectador: la ternura que siente la madre hacia su hijo Tomoko.

La composición de la imagen invita a la proyección de la mirada del espectador sobre la representación. Esta identificación es, no obstante, bastante suave, ya que los personajes no nos son mostrados, estrictamente, en primer plano, lo que acentuaría aún más el dramatismo. El hecho de que los personajes estén tomados en plano de conjunto es una manera de respetar la intimidad del momento, y de crear una cierta distancia respecto a la representación.

Ya hemos destacado la importancia del contraste de las miradas de ambos personajes. Por un lado, tenemos la mirada de la mujer hacia su hijo, una mirada tierna dirigida hacia el joven. Por otro, la mirada perdida del joven hacia arriba, que revela la gravedad de su enfermedad. El hecho de que la mirada de la madre no encuentre la mirada del hijo acentúa el dramatismo de la situación.

Desde el punto de vista enunciativo, podemos constatar cómo esta fotografía provoca hábilmente la *identificación* del espectador, si bien se trata de una identificación sutil, poco melodramática, que no pretende provocar la lágrima fácil en el espectador.

La imagen de Eugene Smith remite a un subgénero muy frecuentado en la historia del arte como es el de la representación de la «piedad»: la virgen María que sostiene entre sus brazos a su hijo Jesucristo. En efecto, la referencia a la iconografía de la piedad es bastante evidente en esta imagen, un motivo iconográfico que forma parte de la cultura occidental y que cualquier espectador de occidente tiene registrado

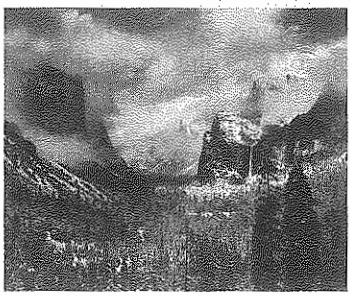
en su más profundo inconsciente. Se trata de una imagen conmovedora que despierta un profundo respeto hacia el drama que vive la protagonista.

La articulación del punto de vista en esta fotografía de Eugene Smith sintetiza perfectamente la concepción de la fotografía como vehículo para despertar conciencias, sin hacer concesiones a un tratamiento exageradamente melodramático o sensiblero. Cabe reconocer la efectividad de la estrategia discursiva elegida por Smith para denunciar la contaminación industrial de la ciudad de Minamata, a través de la mostración de sus consecuencias irreversibles en la vida cotidiana de sus habitantes.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos afirmar que la fotografía que acabamos de analizar constituye una buena muestra del trabajo creativo de Eugene Smith. En cierto modo, podemos reconocer la vocación profundamente ética que para Smith posee el trabajo del fotorreportero. En efecto, *Tomoko bañado por su madre, Minamata, 1972* es un testimonio muy claro de la profunda tragedia que provocó el desarrollo industrial descontrolado de Japón, tras la Segunda Guerra Mundial. En este caso, una simple escena en unos baños públicos se convierte en una imagen, de fuerte carácter simbólico, que nos habla no sólo de un drama que afectó a una colectividad más o menos amplia. El drama de un niño, que padece una enfermedad incurable, efecto de la contaminación industrial, se convierte en un símbolo de la tragedia colectiva, acercándonos así a la ejemplificación del problema en una madre y su hijo. La estrategia discursiva es, pues, muy efectiva para despertar la conciencia del espectador de esta imagen, que no puede permanecer impasible ante la crudeza de la situación.

También cabe destacar la simplicidad de recursos expresivos empleados por Smith para transmitir con fuerza el dramatismo de la escena captada. En definitiva, nos hallamos ante una imagen que posee una gran fuerza comunicativa y que consigue no dejar indiferente al espectador.

7



Tormenta de invierno pasando, 1940
Ansel Adams[436]

En el *nivel contextual,* podemos señalar que esta fotografía de Ansel Adams, fotógrafo estadounidense, es una fotografía de paisaje, realizada en el Parque Nacional de Yosemite (Estados Unidos).

Se trata de una fotografía[437] en Blanco y Negro, realizada con cámara de gran formato, con una película negativa Isopan de 64 ASA de 8" × 10" (20 × 25 cm), con un objetivo Cooke Series XV de 12 1/4 pulgadas, utilizándose además un filtro Wratten núm. 8. La toma fue realizada con una exposición de 1/5 de segundo y una abertura de diafragma de f/16.

Ansel Adams, junto a Paul Strand, Edward Weston e Imogen Cunningham, funda en 1930 el Grupo f/64, una aproximación a la perfecta realización de fotografías, caracterizada por la utilización de cámaras de gran formato y números muy altos de diafragma, con los que se obtiene la máxima profundidad de campo. El fotógrafo desarrolla una técnica de trabajo, que ha pasado a convertirse en un clásico de la téc-

[436] El presente análisis ha sido realizado inicialmente por José Aguilar García, Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I y miembro del Grupo de Investigación ITACA-UJI, para la página web www.analisisfotografia.uji.es, bajo la dirección del autor del presente texto, que le ha dado forma literaria. Conservamos el título original de la fotografía en el análisis.

[437] Se ha consultado el catálogo de Ansel Adams, *Examples. The Making of 40 Photographs,* Nueva York, Little, Brown and Company, 2002.

nica fotográfica, el llamado «sistema de zonas», base de la fotografía contemporánea, incluso de las técnicas digitales aplicadas a la fotografía, como ha demostrado el profesor José Aguilar García[438]. Con esta técnica se consiguen alcanzar las cotas más altas de realismo, es decir, una altísima nitidez y definición de la imagen negativa así como del positivo final.

Como explica Chris Johnson[439], esta técnica persigue obtener los mejores resultados posibles en la reproducción de la gama tonal de la escena a fotografiar. Hasta la invención del Sistema de Zonas, el fotógrafo tenía dos opciones de trabajo: estudiar sensitometría o aprender mediante la técnica de ensayo-error. El sistema de zonas es una herramienta creativa que permite conseguir a los fotógrafos un notable grado de flexibilidad creativa y de control sobre el proceso fotográfico. Como el músico, el fotógrafo interpreta lo que ve de varias maneras. El sistema de zonas permite a los fotógrafos visualizar los motivos fotográficos como copias terminadas, es decir, conocer los resultados antes de realizar la toma fotográfica.

En definitiva, el Sistema de Zonas nos enseña a elegir la exposición correcta para cualquier situación fotográfica. Se trata de una técnica que permite medir el contraste del sujeto adecuadamente. Si el contraste es muy grande, existen dos opciones diferentes: se puede exponer para las sombras (sobreexponer) y reducir el contraste del negativo subrevelando; se puede exponer para las luces (subexponer) y añadir más luz a las sombras, durante la toma de imagen, con la ayuda de un flash electrónico (recomendable en contraluces). El elemento clave del sistema de zonas es una regla visual que permite a los fotógrafos visualizar y medir diferencias entre sujetos de contraste alto, medio y bajo: se trata de la Escala de Zonas, cuyos valores oscilan entre la zona 0 (negro profundo sin textura) y la zona IX (blanco profundo sin textura). Cada zona puede ser definida, además de por el tono con el que se corresponde, también por la textura y el detalle (entre zonas I y VIII), y por su medida fotométrica: las zonas pueden ser medidas en términos de números f (diafragmas) y velocidades de obturación. El objetivo es hacer posible ver cualquier sujeto/motivo fotográfico traduciendo la lu-

[438] Tesis doctoral defendida el 8 de junio de 2004 por José Aguilar García con el título *Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color*, dirigida por el Dr. Javier Marzal Felici en la Universitat Jaume I. Disponible en www.tdx.cesca.es.

[439] Chris Johnson, *The Practical Zone System. A Single Guide to Photographic Control*, Boston y Londres, Focal Press, 1986.

minosidad de la escena en términos de zonas. En el fondo se trata de poder controlar que una determinada parte de la escena aparezca en nuestra copia final en la zona que nosotros hemos decidido previamente.

Antes de realizar una fotografía, el fotógrafo toma una serie de decisiones de un modo, a menudo, inconsciente: elección del tipo de película, cámara que utilizar, óptica que emplear, si es blanco y negro o color, si es una toma cercana o lejana, etc. El Sistema de Zonas permite *previsualizar* las tonalidades de la copia final antes de realizar la fotografía, «pintar mentalmente» cómo se quiere que la escena aparezca en la fotografía. Por ello se dice que la formación musical de Adams le influyó notablemente en el desarrollo de esta técnica de trabajo, ya que, como él defendía, el fotógrafo interpreta la escena como el músico interpreta una partitura.

A partir de una lúcida y brillante reflexión en torno a la naturaleza de la fotografía de paisaje, el profesor Santos Zunzunegui ha realizado un exhaustivo análisis[440] de algunas fotografías de distintos fotógrafos, de Ansel Adams, entre otros. De entrada, hay que destacar el punto de partida de su reflexión: en la fotografía de paisaje, «el 'paisaje' se revela como una construcción, como un mero efecto de sentido directamente vinculado con nuestra particular experiencia cultural. El 'paisaje' no es, por tanto, lo que funda referencialmente la fotografía que intenta dar cuenta de él, sino el resultado final de una serie de operaciones de construcción de la significación».

De este modo, el análisis de una fotografía de paisaje, como cualquier análisis fotográfico, debe partir de la consideración de que el motivo fotografiado (el paisaje en este caso) «supone una confrontación entre un sujeto y un objeto y, por lo tanto, una construcción discursiva y una relación interpretativa del sujeto».

Los paisajes de Yosemite o Alaska son idealizados en las fotografías de Adams, mediante una serie de estrategias de producción de sentido como «el borrado de cualquier huella de la presencia humana», lo que apunta a una dimensión «adánica» de la fotografía, y un cuidado extraordinario de la forma, con un control absoluto de la gama tonal, de la nitidez de la imagen, mediante su «sistema de zonas», que apunta, a su vez, a la condición cuasi pictórica del trabajo fotográfico. Lo que cuenta en las fotografías de Ansel Adams «es me-

[440] Santos Zunzunegui, «Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje», en *Paisajes de la forma*, ed. cit., págs. 142-143.

nos la captación de la naturaleza que la simbolización de la 'naturaleza de la naturaleza'».

Como descripción del motivo fotográfico, en el *nivel morfológico* del análisis, se trata de una fotografía de paisaje tomada en el Parque Nacional de Yosemite en invierno. En ella podemos apreciar la belleza de un paisaje nevado en el que destacan una nubes bajas, unas grandes montañas muy abruptas y una cascada al fondo, que debe resultar bastante familiar al espectador por tratarse de una imagen bastante conocida del Parque, aunque captada en invierno.

La técnica del sistema de zonas elimina la posibilidad de que el espectador pueda percibir el grano de la fotografía. No hay elementos visuales que remitan al punto como elemento morfológico.

La imagen está plagada de líneas verticales, formadas por los troncos de los árboles y las líneas de contorno de los cerros y peñascos. En la parte derecha de la fotografía destacan dos grandes árboles cuyos troncos dibujan estas líneas verticales. Las cascada situada en la parte central derecha de la imagen también dibuja una línea vertical, que resalta sobre el resto de la composición por su fuerte tono blanco. La presencia abundante de líneas verticales podría remitir a cierta espiritualidad que sugiere la contemplación de una naturaleza, de gran belleza, en todo su esplendor.

Podemos hablar de la existencia de tres planos o términos en esta imagen. En el primer término se encuentran los grandes árboles referidos anteriormente; en el segundo término situaríamos la cascada que cae desde una altura considerable; finalmente, al fondo se observa un valle que se pierde entre las montañas.

Se trata de una toma general que, en principio, podría parecer que nos distancia del espacio de la representación. La utilización de un teleobjetivo corto permite situarnos, en cierto modo, «dentro» del interior del paisaje fotografiado.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de las montañas y peñascos de la parte superior que configuran formas bastante geométricas, que se aproximan al rectángulo, con las cimas redondeadas o con terminaciones anguladas. Ello contrasta con la parte inferior de la imagen, en la que se encuentra el valle, en el que no hay figuras cuyas formas resten protagonismo a las montañas del fondo.

La extraordinaria nitidez de la imagen permite destacar las texturas de las montañas, cuya terrenalidad se hace patente. También cabe des-

tacar que es perfectamente apreciable la textura de los elementos vegetales de la fotografía, del bosque de abetos que ocupa toda la parte inferior.

Todos los elementos de la imagen se encuentran en foco, como es habitual en muchas fotografías realizadas por Ansel Adams y el Grupo f/64, gracias al uso de una profundidad de campo extrema.

La fotografía de paisaje está tomada con iluminación natural. Se ha elegido un momento especial, en el que la luz contiene muchos matices. Por una parte, hay zonas de la imagen que están iluminadas con una luz solar intensa (invernal) —y cenital—, por ejemplo la que nos permite ver con claridad la cascada de agua al fondo, que recorta también algunas nubes sobre el suelo del valle del fondo de la imagen. Por otro lado, la luz solar se ve tamizada, filtrada, por la presencia de nubes bajas, como sucede en la parte superior derecha y en el fondo de la fotografía. Todo ello permite desplegar una riquísima gama de tonos grises, desde el blanco puro hasta el negro intenso.

La fotografía presenta un fuerte contraste de tonos, aunque sin renunciar a toda la gama de tonos grises. Para obtener estos resultados ha sido necesario ejercitar un estricto control sobre la toma, el revelado del negativo y el positivado de la copia. Este fuerte contraste permite construir una representación muy estimulante al espectador, en el doble sentido: desde un punto de vista sensorial (en tanto que estimulación retiniana) como emocional (en tanto que vista espectacular).

Se trata de una imagen en blanco y negro. Hemos señalado que la tonalidad dominante es una rica gama de grises. La fotografía original posee una ligera dominante azulada (muy sutil), según los datos que tenemos. En nuestra opinión, esta tonalidad produce un cierto distanciamiento en el espectador, que se corresponde con la actitud de sorpresa y el fuerte impacto visual que esta imagen nos provoca. En cierto modo, se propone una vista espectacular de una naturaleza supuestamente «virgen» que nos coloca ante «lo sublime», como ha señalado Zunzunegui. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

La fotografía de Ansel Adams que estamos analizando es un ejemplo de virtuosismo en el control de la técnica fotográfica. Aunque se trata de una fotografía figurativa y bastante simple, desde un punto de vista formal, esta imagen encierra bastante complejidad, perfectamente calculada por el fotógrafo (consciente o intencionalmente, poco importa). Esta economía de recursos empleados no es obstáculo para

construir una fotografía bastante polisémica y, al mismo tiempo, original, en especial en su factura.

Dentro del *nivel compositivo,* en el *sistema sintáctico,* podemos destacar que *Tormenta de invierno pasando* presenta una composición en perspectiva, subrayada por la presencia de profundidad de campo. El punto de fuga se encuentra en la parte central de la imagen, entre las dos montañas principales que están a ambos lados del valle del fondo. Este punto de fuga estará situado ligeramente a la izquierda, lo que daría un sutil dinamismo a la composición.

Podemos afirmar que esta imagen posee ritmo visual. La repetición de elementos como líneas, formas y tonos dota a la imagen de una cadencia rítmica. Pero además, el ritmo posee aquí una dimensión también estructural, en la medida en que es sobre el bosque de árboles de la parte inferior de la imagen de donde surgen las abruptas montañas que rompen el ritmo visual de la fotografía. De este modo, el ritmo es un elemento esencial para destacar sobre un fondo una serie de elementos visuales que tienen el protagonismo de la composición.

Se podría hablar, asimismo, de la existencia de un equilibrio dinámico. El fuerte contraste de la imagen, la presencia de formas geometrizadas sobre el bosque del primer término, la presencia de diferencias de luz notables en zonas distintas de la imagen, la no coincidencia del punto de fuga con el centro geométrico de la imagen son algunos aspectos que introducen tensión en la fotografía.

A los elementos citados, cabe añadir el gran tamaño de las montañas que surgen abruptamente sobre el bosque de árboles. Estas montañas parecen, en verdad, rocas de dimensiones enormes, que producen extrañamiento en el espectador por la espectacularidad de sus proporciones y tamaños.

Por lo que respecta a la distribución de pesos en la imagen, hemos de hacer referencia al peso visual de las grandes montañas, por su gran tamaño y cierto aislamiento visual, que, a pesar de estar situados en el segundo término de la imagen poseen mucha fuerza plástica.

Podemos señalar que la línea del horizonte, que adivinamos al fondo de la imagen, detrás de la cadena de montañas del último término, coincide con el tercio superior de la fotografía.

Hemos hablado de la presencia de un equilibrio dinámico en la presente composición, que cabe atribuir a la existencia de un fuerte contraste en la imagen, la distribución de pesos, la situación del punto de fuga en el encuadre, la ruptura del ritmo visual, la presencia de ele-

mentos texturados, etc. Se trata de una composición que podría calificarse de equilibrada, aunque contenga elementos que introducen inestabilidad. Asimismo, esta fotografía es una composición realista, basada en la economía, en la que existe cierta difusividad visual, y en la que hay elementos que no pueden observarse a simple vista.

Las líneas que dibujan los límites inferiores de las cadenas de montañas a ambos lados del valle, en el segundo término de la imagen, empujan la mirada del espectador hacia el punto de fuga de la composición en perspectiva. No obstante, la disposición de diferentes términos, y la existencia de líneas verticales (los árboles en el primer término, la cascada en segundo, las líneas de contorno de las montañas) y de pesos visuales distribuidos de forma irregular (aunque no aleatoria) en la imagen promueven múltiples direcciones de lectura por parte del espectador.

La imagen presenta cierta simetría compositiva, lo que confiere estaticidad. No obstante, si hemos señalado que se trata de una composición con un equilibrio dinámico, es porque la fotografía de Ansel Adams presenta distintos aspectos ya comentados que implican inestabilidad.

Por lo que respecta al sistema sintáctico o compositivo de la imagen, cabe destacar, pues, que la imagen de Adams encierra bastante más complejidad de lo que cabría esperar tras una aparente simplicidad plástica.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación,* la fotografía muestra un campo visual que es un fragmento de la realidad, cuya extensión de espacio y tiempo es infinita en el fuera de campo. Ante esa infinitud que no vemos, se despierta «la angustia de nuestra propia finitud», por todo aquello que no podemos ver porque escapa a nuestro control, como señala Zunzunegui al hilo de unas reflexiones de Argan en torno a la «poética de lo absoluto».

Se trata de un espacio abierto, en un sentido literal de la expresión. Sin embargo, cabría añadir que esta fotografía, como otras muchas fotografías de Ansel Adams, presenta un espacio cerrado, aunque exterior, una suerte de microuniverso autosuficiente que presenta su propio orden simbólico.

A pesar de que nos hallamos ante un espacio reconocible, la vista seleccionada nos muestra la dimensión más espectacular del paisaje del Parque Nacional de Yosemite. La nieve caída y las nubes bajas configuran un paisaje muy atractivo, que lo convierte en un entorno natural extraño, diferente a como lo solemos recordar.

Como hemos visto, se trata de un espacio profundo que ofrece, al menos, tres términos o planos en la imagen, es decir, una gran riqueza de posibilidades a la hora de realizar la lectura.

Nos hallamos ante un *paisaje simbólico,* en palabras de Santos Zunzunegui. Podemos afirmar, siguiendo el citado estudio, que el paisaje de Ansel Adams es un espacio simbólico, en la medida en que los paisajes de este fotógrafo «apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado».

En este sentido, se podría afirmar que este paisaje es habitable, porque promueve una identificación emocional del espectador. En este caso nos referimos a la emoción ante «lo sublime», donde «lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo»[441]. Nos hallamos ante una naturaleza primigenia, que no ha sido violada por la mano del hombre, una idea que se puede conectar con el mito del oeste americano, como veremos al referirnos a la intertextualidad.

En cierto modo se puede hablar de la existencia de una puesta en escena muy cuidada, en la medida en que ha sido necesario buscar un momento adecuado, con unas condiciones climáticas muy concretas, y desde un lugar muy especial en el que se presenta una vista tan pregnante. Se trataría, pues, de una puesta en escena estrictamente enunciativa.

La representación del paisaje de Yosemite es una idealización que se sirve de la utilización de diversas estrategias como el extraordinario cuidado de la forma, la nitidez de la imagen o el control absoluto de la gama de grises, mediante el conocido sistema de zonas que apunta, a su vez, a la condición cuasi pictórica del trabajo fotográfico: aquí la paleta de colores es reemplazada por la paleta de gamas de grises. Ello se ve reforzado con la ausencia de presencias humanas.

Como señala Zunzunegui, lo que cuenta en las fotografías de Ansel Adams «es menos la captación de la naturaleza que la simbolización de la 'naturaleza' de la naturaleza».

En lo que respecta al *tiempo de la representación,* esta fotografía no capta lo que se conoce como «instante decisivo», en el sentido de Cartier-Bresson. La fotografía de Adams expresa una duratividad, como si el tiempo estuviera tensionado, expandido. En cierto sentido, se po-

[441] Immanuel Kant, *Crítica del juicio,* Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 170. Citado por Zunzunegui, pág. 161.

dría afirmar que el tiempo de esta fotografía es un tiempo catalítico, en la que parece haberse producido una suspensión del fluir temporal.

Como señala Zunzunegui, la fotografía muestra un tiempo indeterminado, indefinido, «dando lugar a una especie de *estado estacionario* que se constituye en una *duratividad continua,* en la que la naturaleza parece autofundarse».

Se podría afirmar que el tiempo representado es asimismo simbólico. El paisaje brumoso y extraño que Adams nos ofrece tiene tintes oníricos.

La representación del tiempo en esta imagen es un aspecto muy difícil de definir. Baste subrayar que nos hallamos ante el tiempo de la duratividad y de la atemporalidad, un tiempo característico de los mitos, como veremos más adelante.

Podemos afirmar que la fotografía de Ansel Adams ofrece una extraordinaria riqueza en el *nivel compositivo* que acabamos de analizar. Por lo que respecta al sistema compositivo o sintáctico, la fotografía de Adams presenta una compleja estructura interna, que permiten definir un espacio y un tiempo de la representación simbólicos, basados en una poética barroca, que examinaremos con más atención en el siguiente nivel.

Por lo que respecta al *nivel enunciativo,* la vista que nos propone Adams de este paisaje no está tomada en contrapicado. Se podría hablar de un ligero contrapicado en la medida en que las montañas del fondo, la cascada, etc., quedan por encima del observador, lo que resulta lógico al tratarse de una toma general.

La presencia de numerosas líneas verticales en la imagen, la existencia de varios planos o términos en la composición, el fuerte contraste tonal, la riqueza de matices lumínicos de la fotografía, el trabajo sobre la perspectiva, la ruptura del ritmo de la imagen, la distribución de pesos, etc., son diferentes elementos que promueven una mayor proximidad del espectador hacia la representación, en tanto que rastros de la presencia de una instancia enunciativa.

Tormenta de invierno pasando ejemplifica el borrado de toda presencia humana, por extensión. Es como si una entidad no humana nos ofreciera esta vista de una naturaleza prístina, virgen, en estado puro. En un primer momento, se podría afirmar que la fotografía de Adams expresa muy bien la idea de transparencia enunciativa, el borrado de

las huellas de la instancia enunciativa. Sin embargo, esta transparencia se ve fracturada si atendemos a los aspectos anteriormente examinados. La profusión de detalles y el cuidado extremo de los elementos morfológicos y compositivos de la imagen nos hacen pensar en la presencia del «paradigma barroco», como lo ha expresado acertadamente Zunzunegui.

En definitiva, la identificación de los citados recursos expresivos y compositivos revela y hace manifiesta la presencia de la propia instancia enunciativa, que sería la única presencia humana de la fotografía. El enunciador o sujeto de la enunciación es reconocible a través de las numerosas «pistas» que hemos subrayado. La presencia de un enunciatario, del espectador en la propia imagen, es mucho más compleja y difícil de identificar. Cabría señalar que, precisamente por el carácter cerrado y autosuficiente de esta fotografía, no es posible reconocer las huellas del enunciatario.

Desde el punto de vista de las relaciones intertextuales, la fotografía de Ansel Adams remite a una extensa tradición representacional. Es interesante destacar las fotografías realizadas por Timothy O'Sullivan (entre 1867 y 1873), también de Yosemite, que ofrecen una visión de estos parajes naturales bastante distinta a Ansel Adams. En O'Sullivan lo fundamental es registrar el paisaje, aunque de un modo absolutamente estático, en la tradición de la *vocación indicial* de la fotografía. Zunzunegui señala a este propósito que en O'Sullivan el paisaje aparece cartografiado y homogeneizado como una *vista,* en la que la luz estática satura el paisaje, sin nubes, como si se buscara «tomar nota estricta de lo permanente, lo que merece ser recordado», como un modo de levantar acta de lo existente y, al mismo tiempo, de apropiarse del espacio fotografiado.

Las fotografías de O'Sullivan expresan el viejo mito fundador americano del viaje del Este al Oeste, como ha señalado Leo Marx en un ensayo sobre la ideología americana del paisaje. Uno de los mitos que ha gozado de mayor difusión en todo Occidente y, en especial, en los Estados Unidos, es el género *western,* generador de una iconografía propia muy característica, y auténtica construcción narrativa de los necesarios *orígenes* de una colectividad, la sociedad norteamericana. La codificación del género, a través de fotografías, pintura paisajista, posters, espectáculos de vodevil, *pulp magazines* (revistas baratas de quioscos), *western stories,* novelas naturalistas (London, Cooper, etc.), melodramas teatrales y, principalmente, a través del cine (el *western* es uno de los géneros más antiguos), tiene lugar en un momento histórico en el que ha finalizado la exploración de los territorios más aislados de los Estados Unidos, y que coincide con el deseo colectivo de crear un pasado que rompe los oríge-

nes europeos de los colonos americanos. La nostalgia del Oeste, un sentimiento de pérdida radical, surge precisamente cuando ya no quedaba ningún territorio virgen por descubrir. De algún modo, la huella de estos referentes se puede reconocer en la fotografía de paisaje de Ansel Adams.

Desde 1890, el Oeste es visto como un territorio fuera del tiempo, atemporal, en el que el hombre occidental se enfrenta a la naturaleza en su estado más puro. El Oeste se convierte en una suerte de prueba iniciática para el hombre blanco, de origen europeo, que le proporcionará su identidad, definitivamente americana.

Uno de los rasgos del relato mítico que podemos apreciar perfectamente en esta fotografía de Ansel Adams es la idea de *sacralización de la naturaleza.* La fotografía de Ansel Adams, como el mito, presenta una naturaleza idílica que simboliza la pureza del ser humano.

El análisis de la articulación del punto de vista revela cómo esta imagen, aparentemente encuadrable en el paradigma de la transparencia enunciativa, está bastante alejada de este modelo de representación.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos afirmar, como señala Zunzunegui, que sigue a su vez a Wölfflin, que esta fotografía de Adams puede ser puesta en relación con el paradigma barroco, por los siguientes rasgos:

— en sus fotografías «los objetos se encadenan, las formas se entrelazan»;
— preeminencia de la profundidad, mediante el uso «privilegiado de la diagonal y la brusca reducción de tamaños debida a la proximidad de puntos de vista»;
— las formas atectónicas dominan (en Ansel Adams, la naturaleza continúa más allá de los límites del encuadre);
— la idea de totalidad prevalece: las partes de la imagen parecen haber perdido derecho a una existencia particular;
— «la imagen no coincide con la plena claridad», haciendo buena la idea de Wölfflin de que «la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres»;
— el tratamiento temporal está basado en la idea de duratividad (continuidad).

En cierto modo, la fotografía de paisaje de Ansel Adams forma parte de los mitos visuales que la sociedad norteamericana necesita para

reconocerse como tal. Como nos han enseñado antropólogos e historiadores como Lévi-Strauss o Mircea Eliade[442], los mitos son construcciones narrativas fundamentales para el reforzamiento de los vínculos y lazos sociales, en tanto que comparten las mismas estructuras culturales. Desde un punto de vista filosófico, el mito es «un relato de algo fabuloso que se supone acontecido en un pasado remoto y casi siempre impreciso, con un marcado carácter alegórico»[443]. El *mito* se presenta como un tipo de relato transmisor de valores culturales, de universos axiológicos, cuya aparente simplicidad estructural potencia su penetración y permanencia en la memoria colectiva de los pueblos. Como ha señalado Mircea Eliade, el mito *cuenta* una historia *sagrada,* una serie de acontecimientos que han tenido lugar en un tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los «comienzos». Es el relato de una *creación,* donde se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. De este modo, los mitos revelan la actividad creadora y desvelan la sacralidad. Los mitos describen las diversas irrupciones de lo sagrado en el mundo, donde esta irrupción de lo sagrado *fundamenta* realmente el mundo. Así pues, «vivir» los mitos implica una experiencia verdaderamente *religiosa,* que se distingue de la vida cotidiana, permitiendo revivir una realidad original.

Es importante recordar que los mitos son generados a través de la *serialidad* y repetición de los mismos esquemas míticos. Si la fotografía de paisaje de los grandes Parques Nacionales americanos o el *western* han logrado penetrar en la conciencia colectiva, esto ha sido posible gracias al carácter serial de la cultura de masas. Esta serialidad estaría relacionada con el papel *ritual* de los mitos, es decir, con la función casi religiosa que cumplen los espectáculos audiovisuales en nuestra cultura profana, desempeñando un *papel catártico,* en tanto que *liberación* de las tensiones cotidianas de la *masa social* y, al mismo tiempo, como instrumentos de control político, un aspecto que no debe ser omitido.

Esto explica el extraordinario éxito comercial de las fotografías de Ansel Adams, cuyos catálogos se están siempre reeditando, y del último se vendieron en poco tiempo más de 200.000 ejemplares. La fotografía de Ansel Adams representa, pues, una oportunidad para revivir los viejos mitos colectivos.

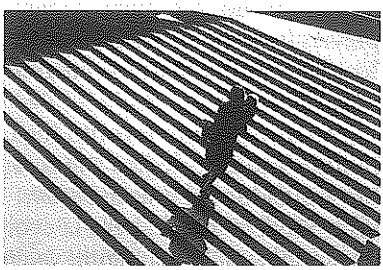
No debemos olvidar que, como decía Roland Barthes[444], la consideración de un texto audiovisual como mito en nuestra cultura no

[442] Mircea Eliade, *Mito y realidad,* Barcelona, Labor, 1991.
[443] José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía,* 4 vols., Madrid, Alianza, 1979.
[444] Roland Barthes, «Le mythe, aujourd'hui», en *Mythologies,* París, Seuil, 1957.

hace sino poner de manifiesto que el mito es una construcción metalingüística, una reelaboración de discursos. En el contexto de la hegemonía de lo audiovisual (ya no del cine o de la televisión), la imagen fotográfica puede convertirse en un nuevo mito, con vocación autorreferencial que habla de un tiempo pasado, ya irrecuperable.

La fotografía de paisaje que acabamos de analizar constituye un ejercicio de dominio técnico que, en sí mismo, merece ser destacado, como sucede con toda la obra de Ansel Adams. Pero más valorable es todavía, en nuestra opinión, el elaborado entramado conceptual que ésta y otras fotografías de Adams pueden llegar a suscitar en el espectador, tras una lectura profunda de la imagen.

8



Escalera, 1930
Alexander Rodchenko[445]

Esta imagen de Alexander Rodchenko, escultor, pintor, artista gráfico y fotógrafo de la antigua Unión Soviética, datada de 1930, es una fotografía[446] en Blanco y Negro, realizada con una cámara Leica, sobre un formato de 35 mm. Puede ser encuadrada en el género de la fotografía de reportaje o fotorreportaje, aunque también se la ha calificado como «fotografía arquitectónica», al mostrar un paisaje urbano y, por su especial planteamiento, se la ha definido asimismo como «fotografía artística». La imagen sugiere que ha sido utilizado un objetivo normal, por el campo visual que muestra la fotografía.

Escalera fue realizada en los primeros años de la era estalinista y del realismo socialista en el arte. El trabajo fotográfico de Rodchenko se enmarca en el movimiento artístico constructivista, cuyos postulados estéticos colisionaron con el arte oficial soviético.

Rodchenko fue miembro fundador del INK-HUK (Instituto de Técnicas Artísticas). Comienza haciendo trabajos artísticos para decorados

[445] El presente análisis ha sido realizado inicialmente por Francisco Javier Gómez Tarín, Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, y miembro del Grupo de Investigación ITACA-UJI, para la página web www.analisisfotografia.uji.es, bajo la dirección del autor del presente texto, que le ha dado forma literaria.

[446] Véase el catálogo Robert Delpir y Michel Frizot, *Histoire de voir. Vol. II: De l'invention à l'Art Photographique (1880-1939),* París, Centre National de la Photographie, 1989.

para cafés y escenografías teatrales, y a principios de los años 20 ya realiza fotomontajes para ilustrar poemas de Axionov (en 1922) y Maïakovski (1923). Sólo a mediados de los 20 se dedica ya en profundidad a la fotografía. Sus temas fundamentales son arquitecturas, obras de ingeniería, paisajes urbanos y retratos. A partir de 1924 abandonó poco a poco la técnica del montaje sobre producciones ya existentes para tomar él mismo la cámara fotográfica y romper todas las convenciones previas (puntos de vista insólitos, etc.). Se trataba de los primeros pasos del constructivismo fotográfico, cuya paternidad compartiría con Moholy-Nagy.

Su instrumento favorito fue la cámara Leica. En 1928 abandonó la pintura y sólo se dedicó a la fotografía. En 1930 se convirtió en miembro fundador del grupo *Octubre*. Entre 1933 y 1941 trabajó para la revista *SSSR na stroike*, pero la evolución del poder en la URSS fue condenándole paulatinamente: ya en 1931 se le reprochaba que su arte se iba encaminando hacia la publicidad, el formalismo y el esteticismo occidental, que no conectaba con los intereses del proletariado. A partir de 1941, tampoco seguiría fotografiando.

En 1928, Rodchenko escribió en *Caminos de la fotografía contemporánea:* «Si se desea enseñar al ojo humano a ver de una forma nueva, es necesario mostrarle los objetos cotidianos y familiares bajo perspectivas y ángulos totalmente inesperados y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos deberían ser fotografiados desde diferentes ángulos.»

Serge Lemoine[447] recoge una definición de Rodchenko sobre el movimiento constructivista: «... es un arte que quiere poner en evidencia los materiales que utiliza, indicar cómo las formas se obtienen mediante la construcción, utilizar estructuras dinámicas en un espacio original, llamar la atención sobre la lógica de la expresión y el dominio del saber-hacer: se inspira para alcanzar sus objetivos en los métodos y formas existentes en particular en el mundo científico y más aún en el de la técnica y la industria. Es un arte que se afirma "materialista" y mecánico, maquinista de alguna forma, que conecta directamente con la realidad y la vida».

De este modo, para Rodchenko, la fotografía resuelve la disonancia entre arte y técnica, ya que hace uso de una máquina para obtener la representación de la realidad, sus operaciones son mecánicas y pueden calcularse. La fotografía, desde esta perspectiva, ya

[447] Véase el artículo de Serge Lemoine, «Du chevalet à la machine», publicado en París por el Centre National de la Photographie en 1986.

no era deudora de la pintura, sino que proclamaba su condición de arte.

Como *descripción del motivo fotográfico,* en el *nivel morfológico,* nos hallamos ante un plano general inclinado sobre una escalera por la que asciende una mujer con un niño en brazos. Las sombras penetrantes indican el fuerte impacto de la luz solar a una hora de pleno día, pero no cenital. El motivo es la escalera. La mujer asciende los peldaños de espaldas al punto de vista, que se sitúa en picado sobre el objeto material fotografiado.

El centro de interés lo constituye la mujer con el niño en brazos y la prolongación de su sombra. Tal elemento está desplazado del centro de la imagen, colocándose muy próximo a la línea imaginaria que propone el tercio derecho de la fotografía. Se aprecia una ausencia absoluta del punto como elemento físico, salvo si identificamos como tal la circularidad de las cabezas de ambos personajes, especialmente el niño. No obstante, hay que tener en cuenta que éste es un parámetro que rechaza Rodchenko para defender la primacía de la línea y la construcción de espacios poligonales y no curvilíneos. No se observa grano fotográfico en la imagen.

Lógicamente, existe una manifestación absoluta y preeminencia total de la línea como elemento morfológico. No sólo se trata de los peldaños de la escalera sino de su disposición respecto al personaje, las sombras, la mirada espectatorial y el resto de elementos materiales del encuadre. Las interrelaciones son muy complejas y obligan a replantearse la existencia de un punto de fuga, que va a depender casi en exclusiva de la voluntad interpretativa del ojo que mira.

La decisiva colocación del personaje femenino con el niño, subiendo la escalera, provoca una ruptura de las líneas y suprime todo tipo de convergencias (la sombra abunda en ello), de tal forma que el espacio, que podría haber tendido hacia la perspectiva valorando la presencia antropomórfica, parece aplanarse y difuminar niveles. La presencia se torna parte del lugar y con él forma un todo; plano general, pues, sobre un espacio único y disimétrico: la escalera y sus sombras. Todos los elementos se muestran en plano general.

En lo que respecta a la forma, se observa un conflicto de líneas desde diversas perspectivas:

— Escalones paralelos, ni siquiera convergentes por la perspectiva (minimizada por el ángulo de la toma).

— Enfrentamiento de las sombras, diagonales en cruce respecto a los escalones, pero no paralelas entre ellas: la de la mujer con el niño, las de los márgenes laterales de la escalera, las de los peldaños (éstas sí en línea con cada uno de ellos).
— La prolongación imaginaria convergería en triángulos disimétricos.
— Procedencia de la luz, también en diagonal.

También se constata una absoluta nitidez de todos los elementos en la imagen que hubiera permitido una gran profundidad de campo si el ángulo no promoviera cierta planitud, cerrando cualquier atisbo de horizonte.

Por lo que se refiere a la iluminación, hay una presencia de luz natural que no es reforzada y que incluso se siente más vehementemente en la parte izquierda del encuadre. Existe un fuerte contraste en la fotografía, provocado por la cantidad y dureza de la luz y su incidencia, que crea sombras alargadas y muy señaladas.

Al ser en blanco y negro, la tonalidad, por la fuerte iluminación, tiende a ser dual —o sombra/negro o luz/blanco—, eliminando los tonos de grises intermedios que, aunque se produzcan, no son tan relevantes como el contraste. Esto contribuye en gran manera a la sensación de disimetría.

Una fotografía también esencial de Rodchenko, puede servirnos como ejemplo aplicable a la cuestión morfológica que aquí juzgamos. En el texto citado de Serge Lemoine, analizando *La joven con la Leica* (fotografía de 1934), dice: «La imagen está siempre pensada como una superficie rectangular definida por sus cuatro ángulos y estructurada por diagonales que se cruzan (la banqueta en relación a la figura), acentuando la disimetría (el personaje se sitúa en el ángulo superior). Gracias al uso del contrapunto, jugando con los pesos respectivos de los elementos plásticos representados, Rodchenko realiza un 'desequilibrado equilibrio' según los principios del constructivismo. Construcción por las líneas, construcción por las masas, construcción por la luz; el artista utiliza los contrastes entre los elementos claros y las partes en sombra, a lo que se añade aquí un efecto particular, el de la sombra añadida de una celosía, para repartir los negros y blancos en la composición según el mismo principio de disimetría.»

En el *nivel compositivo,* el *sistema sintáctico* privilegia, de forma especial, la ausencia de perspectiva. Tal como hemos comentado anterior-

mente, la angulación del encuadre impide la generación de una perspectiva, pese a la profundidad de campo —inhabilitada en la práctica por el aplastamiento de la imagen— y, en consecuencia, no hay una línea de fuga predominante sino una serie de elementos discontinuos cuyo carácter centrífugo no llega a consolidarse: los márgenes de piedra podrían habilitar una línea cruzada hacia el fondo derecho de la imagen, pero ni la mínima expresión del bloque que aparece en el margen inferior, ni la continuidad del superior con la escalera propiamente dicha, lo permiten.

La repetición de elementos (los escalones, los elementos laterales, las sombras) es constante y contribuyen a que la imagen tenga un ritmo interior. A ello se suma la permanente confrontación lineal y el hecho de que la figura de la mujer haya sido tomada en movimiento (su pie izquierdo está suspendido en un momento en que va a tomar un escalón superior).

La tensión de la fotografía es máxima, debido a las disimetrías y cruces lineales. Aparentemente, al no darse confrontaciones con elementos curvilíneos, no se supondría tal tensión, pero el hecho de que las diferentes líneas entren en conflicto la provoca.

La distribución de pesos es irregular. De hecho, el punto central de la imagen, en el que no se produce convergencia alguna, queda drásticamente deshabitado. El peso de la mujer con el niño se encuentra en el lado derecho, y la luz y los márgenes de la escalera en el izquierdo, pero se mantienen en diferente orden y no generan complemento sino conflicto. Con todo, preside una sensación de extraño equilibrio que tiene que ver con la generación de una mirada en ángulo, cuya línea de convergencia debiera sumarse a los enfrentamientos internos.

La Ley de Tercios no se cumple. La mujer está desplazada respecto al centro, pero no llega a situarse en el tercio derecho; lo mismo sucede con la masa de piedra de la escalera en el tercio superior. El hecho de que todos los elementos estén en diagonal dificulta el seguimiento de este principio. En cualquier caso, hay que resaltar el fuerte descentramiento general.

Cabe hablar de la existencia de un dinamismo relativo, fruto del movimiento del personaje y de la fuerte incidencia de líneas y conflictos, pero el ángulo aplicado obliga a una cierta congelación de la imagen, ya que deja fuera elementos contextuales. El orden icónico es, así, referencial, sin elementos icónicos a los que podamos aplicar valoraciones secundarias. Se trata de un trabajo cuya primera lectura indica una voluntad denotativa (luego veremos que se pueden extraer otro tipo de conclusiones).

El recorrido visual viene determinado por las líneas que forman las escaleras, que empujan hacia un recorrido de izquierda a derecha y de arriba abajo, es decir, desde un ángulo intermedio en la parte superior izquierda hacia su contrario, pero se detiene implacablemente ante la mujer con el niño y la sombra que le sigue. Este elemento adquiere una relevancia extrema en el recorrido de lectura que, después, no encuentra punto de apoyo alguno para su salida. De hecho, al confluir el final de la sombra de la mujer con el centro del cuadro en su parte inferior, un recorrido alternativo se inicia en este punto para anclarse directamente en el cuerpo y, de nuevo, verse impedido para evacuar ese lugar.

Por lo que respecta a la pose, la complejidad de la fotografía hace pensar en su preparación, aunque tenga un valor de instantánea.

La relevancia compositiva es fundamental, toda vez que es en ello en lo que se centra la imagen. La apuesta de Rodchenko por las líneas oblicuas y sus divergencias es una constante, así como la posición de las sombras. Los elementos connotativos son externos a la imagen, que mantiene su carácter referencial por encima de todo.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* y en referencia al campo/fuera de campo, el cierre del encuadre, debido al picado de la posición del objetivo de la cámara, no permite visualizar elementos de continuidad. Es evidente que la escalera lleva a alguna parte, intuida mínimamente en la extrapolación del recorrido por la derecha, pero ningún elemento contextual suministra información. Hay un «encerramiento» en el campo fotográfico. El descentramiento del personaje no es suficiente para hablar de una tensión hacia el exterior de la imagen (hacia el fuera de campo contiguo).

Se trata de un espacio abierto, puesto que es un exterior, pero descontextualizado, exterior, con fuerte impacto de luz natural, y absolutamente concreto. La composición y la angulación son parámetros que provocan un cierto nivel de abstracción, así como la linealidad, pero una lectura de este tipo no es posible debido al carácter referencial extremo de la fotografía.

Al mismo tiempo, se trata de un espacio plano, aunque la oblicuidad y perspectiva generada por las diagonales le confieren una cierta profundidad, así como las sombras proyectadas. El personaje aparece aplastado sobre la escalera.

La angulación de la toma hace poco probable la habitabilidad proyectiva del espectador, ya que designa la enunciación. Ésa no puede en

modo alguno ser la mirada omnisciente del espectador; es una mirada forzada que intenta «hacer ver» de otra forma.

La puesta en escena es mínima, suponiendo que la posición de la mujer se haya preparado y se trate de una pose estudiada. De lo contrario, no habría puesta en escena al margen de la elección del punto de vista y del momento.

La espacialidad no es aquí un elemento relevante, toda vez que el aplanamiento encierra un cuadro muy concreto.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación,* cabe tanto la interpretación de un «momento decisivo» —que, por supuesto, no tendría ese nivel de pregnancia— como la afirmación de que la fotografía es fruto de una elaboración sistemática. Ambos criterios son válidos y aportan eficacia a la lectura. Abogamos, en este sentido, por mantener la indeterminación.

Se puede hablar de la existencia de un tiempo «suspendido» en un momento crucial. No obstante, el hecho de que la mujer ascienda por las escaleras dota a la imagen de una cierta valoración del tiempo en acto.

Se trata de una fotografía muy concreta. Aunque no se dan elementos contextuales, el vestuario es indicativo. Piénsese, en cualquier caso, que lo que se está fotografiando es fundamentalmente la escalera; en este sentido, una arquitectura urbana es un elemento al que no se le puede adjudicar una temporalidad específica.

La presencia humana nos habla de un acto cotidiano, repetitivo. A esta interpretación contribuye con fuerza la escalera. El punto de vista adoptado confiere asimismo una valoración que más abajo trataremos.

En conclusión, pensamos que el tiempo no es un parámetro de especial relevancia en esta fotografía.

Como reflexión final al *nivel compositivo,* todo en esta fotografía depende de la composición, es el elemento crucial. Espacio y tiempo aparecen constreñidos al momento y lugar representados. La búsqueda de Rodchenko es estrictamente formal.

En el *nivel enunciativo,* podemos señalar que nos encontramos ante un plano general tomado en picado, muy elevado respecto al objeto fotografiado, en un ángulo de al menos 45°. Tal punto de vista, de acuerdo con el encuadre, no corresponde a una mirada humana testimonial sino al ente enunciativo que, por voluntad propia, no sólo se

ESCUELA DE ARTES APLICADAS BIBLIOTECA

sitúa en la posición antedicha sino que inclina la cámara para obtener un ángulo en diagonal que se contrapone con las direcciones marcadas por la escalera, más que con la sombra de la mujer.

La mujer asciende sin prestar atención alguna a la cámara, ya que lo hace de espaldas a la mirada del objetivo (y a la nuestra). No hay implicación entre fotógrafo y objeto fotografiado.

Habida cuenta de la posición de la mujer, no hay elementos calificadores por su parte. Sin embargo, la angulación sí nos permite hablar de una cierta voluntad enunciativa por aplastar al personaje sobre las escaleras, lo que posibilita una lectura sesgada en torno a la imposibilidad de escapar de la actividad cotidiana y del coste físico del esfuerzo.

La angulación y el punto de vista impiden hablar de transparencia, aunque sí es posible aceptar la verosimilitud de la imagen (salvado este parámetro) en cuanto a sus elementos, puesto que son referenciales.

La presencia de marcas textuales es una consecuencia lógica del sistema constructivista aplicado por el autor, que hace converger y divergir las líneas. La angulación y basculamiento son también marcas enunciativas, pues no responden a una mirada supuestamente humana que se sitúa como testigo de un acontecimiento.

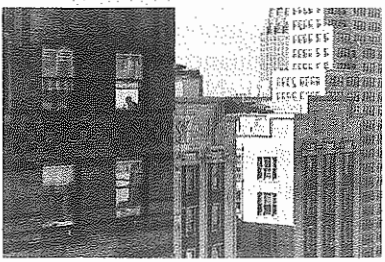
Las miradas de los personajes quedan inhabilitadas por su posición. Como hemos indicado, la angulación e inclinación del punto de vista reflejan la presencia de un ente enunciador que se sitúa por voluntad propia en esa posición.

Las relaciones intertextuales son múltiples: por un lado, con la obra anterior y posterior del propio autor, tanto pictórica como fotográfica; por otro, con el movimiento constructivista y la vanguardia soviética y, finalmente, con la secuencia de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin* de S. M. Eisenstein (1925). Es evidente que no nos encontramos ante la misma escalera, pero la disposición del personaje, las líneas de los escalones y las de las sombras, la angulación, incluso la tonalidad de la foto y su iluminación, nos llevan irremediablemente a pensar en la película en cuestión. Esto no es banal porque la relación con el cine de Rodchenko está constatada; tanto es así que diseñó carteles para films de Dziga-Vertov.

Aunque la presencia del ente enunciador no es manifiesta como tal, siempre que se da una mirada atípica se descubre su existencia y todo el proceso hermenéutico ha de contar con ella para construir el sentido de la lectura de la fotografía. En este caso, la incidencia del movimiento constructivista y la vanguardia también es de gran importancia.

Como interpretación global de *Escalera* de Alexander Rodchenko, cabe señalar que una fotografía de este tipo huye fácilmente del tópico narrativo fruto de una lectura referencial inmediata. Ciertamente podemos pensar en un acto reiterativo, en el cansancio, en la humanidad, en la cercanía sentimental con una mujer que sufre ante la adversidad de un esfuerzo hecho con amor hacia su hijo, etc. Se puede pensar en todo ello, que podemos ver presente en esta fotografía. Pero la cuestión fundamental es puramente formal: de lo que se trata es de establecer un juego entre las líneas, que se cruzan y divergen; también entre las luces y las sombras, que se expanden y contraen en cada sector de la imagen. Se trata de reivindicar el conflicto, la desestabilización de los pesos visuales, tal como hiciera Eisenstein con el montaje cinematográfico, y mostrar al mundo —al espectador— que una visión de este tipo no sólo es válida sino incluso más enriquecedora que la clásica. Aunque hoy nos pueda parecer que esta fotografía no es demasiado original, cabe subrayar que en su época una fotografía de estas características resultaba muy novedosa y vanguardista, por su audacia enunciativa y fuerza expresiva.

9



Wall Street, Nueva York, 1970
Charles Harbutt

La presente imagen de Charles Harbutt, fotógrafo estadounidense, pertenece a la serie de fotografías *Travelog*, publicado como libro en 1973, y premiado en 1974 en el Festival de Arlès (Francia).

Se trata de una fotografía en Blanco y Negro[448], que podría encuadrarse en los géneros de la fotografía social, el fotorreportaje y la fotografía arquitectónica, de la que no disponemos información sobre la cámara, la película o el objetivo empleados.

En 1963, Charles Harbutt entra a formar parte de la Agencia Magnum, que llegó incluso a presidir (en 1970), desarrollando una intensa actividad como fotógrafo en el campo de la fotografía política y del fotoperiodismo, mediante la publicación de reportajes en revistas como *Life, Saturday Evening Post, Paris Match, Newsweek, Sunday Times,* etc. Destacan sus trabajos sobre la guerra árabe-israelí de 1967, las campañas electorales norteamericanas, los movimientos pacifistas y reportajes sobre las cárceles de menores.

Sus fotografías se han exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Instituto de Arte de Chicago y la Biblioteca Nacional de París.

---

[448] Véase el catálogo *Los grandes fotógrafos. Charles Harbutt*, vol. 36, Barcelona, Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. Texto crítico de Attilio Colombo, «No es tarea del fotógrafo cambiar el mundo».

Para Attilio Colombo, la segunda mitad de los años 50 representa un momento de cambio respecto a la fotografía clásica: es la época de la exposición *The Family of Man* y de la publicación de *Americans* de Robert Frank. En este momento se produce, en el campo de la fotografía social y del fotorreportaje, un paso de lo político-social a lo privado-íntimo. La fotografía empieza a tomar conciencia de su historia y de sus limitaciones como medio.

De este modo, Charles Harbutt representa una evolución que va desde la militancia política a una fotografía más interiorizada, definida por el lema: «No es tarea del fotógrafo cambiar el mundo.»

La vocación fotográfico-social de Harbutt procedía de la influencia de los fotógrafos de la Farm Security Administration, en concreto de Roy Stryker y Russell Lee. Tenía el convencimiento de que «si no quieres fotografiar a los pobres, eres sólo un diletante». En los 50 empieza a cobrar importancia la técnica de Eugene Smith de *total inmersión* en el acontecimiento a fotografiar.

En 1973, Harbutt publica *Travelog*. A partir de la invocación del *Book of Common Prayer* («De todos los engaños del mundo, la carne y el demonio, líbranos señor»), como hilo conductor, recoge una serie de fotografías sobre los temas del mundo, la carne, el diablo y el hogar. El mundo es el paisaje urbano, en el que el hombre aparece empequeñecido ante el imponente espacio. La carne viene representada por lo humano: los niños, los enamorados, los grupos de personas. El diablo surge en la noche urbana, escenas de violencia, magia, etc. El hogar está representado por la vivencia familiar (pág. 60).

Afirma Colombo que «frente a la fotografía periodística, que tiende a conceder un 'significado social' a la imagen, y a la fotografía artística, que confiere 'formas' al mundo, Harbutt aboga por la necesidad de convertirnos en hombres de las cavernas, alienados, inocentes en nuestra forma de mirar para suprimir toda conexión cultural con una realidad que no se puede calificar».

Como descripción del motivo fotográfico, en el *nivel morfológico,* cabe señalar que se trata de una fotografía de una serie de edificios de la parte alta de Manhattan, al sur de Nueva York, en el barrio de Wall Street. En el frío paisaje de cemento se puede reconocer la presencia de una figura humana, que podemos ver tras una ventana de un rascacielos.

El grano fotográfico es apenas perceptible en esta imagen, cuya resolución es bastante alta. Las ventanas de los edificios alejados del pri-

mer término de la imagen parecen puntos. El personaje que vemos a través de la ventana del edificio de la izquierda constituye un punto o centro de interés de la imagen, aunque no coincide con el eje diagonal izquierdo de la fotografía, lo que contribuye a dotar de dinamismo a la fotografía.

Existe un predominio de las líneas verticales en el encuadre. Se percibe una presencia de líneas horizontales, ligeramente inclinadas por la representación en perspectiva y la profundidad de la imagen. La verticalidad de los edificios remitiría al protagonismo del entorno urbano en la vida de los humanos, que quedan empequeñecidos y anulados por su altura apabullante. Hay una ausencia absoluta de líneas curvas, lo que remite a la naturaleza deshumanizada del paisaje urbano que nos muestra el fotógrafo. La ausencia de distorsiones en las líneas horizontales revela que el fotógrafo ha debido realizar la fotografía desde la parte alta de uno de los edificios de Wall Street.

En la imagen se pueden distinguir dos planos o términos: en el primer término destaca un edificio situado a la izquierda del encuadre, en el que se encuentra el sujeto que podemos ver a través de una de sus ventanas; en segundo término, y mejor iluminados, podemos distinguir una serie de edificios que constituyen el entorno en el que vive el hombre fotografiado. El hecho de que el primer término de la imagen esté situado en el lado izquierdo del encuadre es una manera de dar protagonismo al entorno arquitectónico sobre el personaje que aparece en la fotografía, y un modo de subrayar su soledad.

Se trata de una toma general que muestra una pequeña porción de la parte superior de un rascacielos. Para obtener este efecto visual, la fotografía ha sido tomada con la ayuda de un teleobjetivo. Destaca la ventana en la que se encuentra la única figura humana presente en la fotografía, enfatizada y subrayada por ésta, que así lo re-enmarca.

Se puede hablar de un predominio de formas geométricas, correspondientes a los edificios mostrados en el encuadre. Son formas rectangulares que transmiten frialdad y distanciamiento al espectador.

La presencia de una iluminación dura en la escena, y el fuerte contraste producido entre las luces y las sombras de la imagen, sumados a la alta resolución, impide la percepción de elementos texturados.

Hay que subrayar que todos los elementos presentes en la imagen se encuentran enfocados, por lo que la nitidez de la imagen es máxima. Esto implica que el espectador ha de prestar atención a todos los términos o planos de la imagen.

La iluminación presente en la escena es una iluminación natural, durante la mañana o la tarde. Se trata de una luz dura que crea pode-

rosas sombras en algunos edificios. Realmente, es la iluminación la que nos ayuda a percibir la existencia de dos términos o planos en la imagen. El edificio izquierdo se encuentra en sombras, mientras que en la parte derecha un lado de los edificios reciben la luz, y otros lados permanecen en sombras. También hay que destacar la iluminación que se ve en el interior de la estancia en la que se encuentra el sujeto fotografiado, lo que permite resaltar notablemente esta figura de la fachada en sombras del edificio.

Como hemos señalado, la imagen presenta un fuerte contraste, motivado por la iluminación del espacio. Este contraste de luces puede ponerse en paralelismo con el contraste que supone destacar una figura humana en un espacio teóricamente superpoblado.

La fotografía es en blanco y negro. Se puede apreciar la existencia de una dominante ligeramente azulada, lo que constituye un factor que alienta el sutil distanciamiento del espectador.

Podemos afirmar, pues, que la fotografía de Harbutt es una imagen figurativa, bastante simple en términos morfológicos, aunque también polisémica y original. Hay que subrayar la utilización de una serie de recursos expresivos bastante limitada, como hemos visto, para construir una imagen con una gran fuerza plástica.

En el *nivel compositivo,* más concretamente en el *sistema sintáctico,* podemos señalar que la fotografía posee profundidad, ya que todos los planos o términos de la imagen están en foco. Por otro lado, se trata de una composición en perspectiva, en la que las líneas horizontales que dibujan las cornisas y las líneas de las ventanas convergen hacia un punto de fuga que se encuentra fuera del encuadre, en el fuera de campo. No se trata de una perspectiva acentuada, en la medida en que el punto de fuga no está presente en el encuadre.

La presencia de cientos de ventanas, de distintos tamaños y a distancias diferentes, respecto al primer término de la imagen, constituye un elemento visual que contribuye a dotar de ritmo a la imagen. La repetición y posición regular de las ventanas en los edificios es un rasgo estructural de las construcciones arquitectónicas presentes en la composición. Se trata de un elemento dinámico que contrasta con la figura humana —singular— presente en una de las ventanas más próximas al espectador.

Como elementos tensionales podemos destacar el fuerte contraste de luces de la imagen y la propia representación en perspectiva. La ausencia de diferencias de nitidez entre los planos de la imagen y la presencia de formas geométricas regulares (las ventanas, los propios edifi-

cios) compensan esta tensionalidad. La presencia de un solo individuo en una de las ventanas de los numerosos edificios es un aspecto que introduce tensión al paisaje urbano, como veremos.

La figura humana presente en la ventana del edificio de la izquierda parecería tener un tamaño mayor si lo comparamos con las dimensiones reales de los rascacielos de Wall Street. De alguna manera, la importancia del personaje es bastante relevante en términos plásticos. Tal vez la utilización del teleobjetivo es responsable de que no pueda apreciarse aún más la pequeñez del sujeto entre los enormes edificios, ya que el efecto de perspectiva no es muy acusado.

En términos de pesos visuales, podemos señalar que la figura humana presente en la ventana posee un notable peso visual, por su luminosidad destacada del edificio en sombras. El hecho de que la figura humana no esté ubicada en el centro geométrico de la imagen es algo que le proporciona mayor peso visual, así como el hecho de que no coincida con las líneas diagonales del encuadre. Los edificios situados en los lados izquierdo y derecho dotan a la fotografía de cierta simetría, que transmite estaticidad. Se puede hablar de una tensión entre esta simetría del espacio y el peso desequilibrante que causa la presencia de la figura humana.

La línea horizontal que conforman las cubiertas de los dos edificios situados en el centro de la imagen (y que se encuentran a la altura de la posición del personaje) coincide con la línea de tercios superior del encuadre. Cabría añadir que la figura humana constituye un punto de atención que no coincide con los puntos de intersección de las líneas de tercios verticales y horizontales de la imagen.

Se puede hablar de la existencia de un equilibrio dinámico en esta imagen, por la simetría, contraste, ritmo y posición del personaje en la composición. Este último elemento introduce inestabilidad. Asimismo, se podría decir que en esta composición prevalecen otros parámetros como la regularidad, la simplicidad, la unidad y la economía compositivas.

Cabe señalar que la mirada del espectador se ve muy pronto atrapada por la presencia de la figura humana en una de las ventanas. En un primer momento, lo que se percibe es el paisaje urbano; poco después, se destaca la presencia del personaje, por no hallarse en los centros compositivos de interés del encuadre.

En términos generales, cabría decir que se trata de una composición bastante estática, en lo que se refiere al paisaje urbano. Por el contrario, la ubicación de la figura humana en el espacio plástico es un elemento que introduce una tensionalidad y dinamicidad a la fotografía.

Por otra parte, no parece que el personaje esté posando, aunque este extremo es imposible de determinar.

La simplicidad y economía compositiva de la imagen están en la base de su fuerte capacidad expresiva, que llama poderosamente la atención del espectador. Podemos afirmar que nos hallamos ante una composición que comparte, a la vez, una naturaleza estática y dinámica, que podríamos poner en relación con el par natural *vs.* artificial, donde lo natural vendría representado por el ser humano, mientras que los edificios remitirían a la idea de artificio, lo material frente a lo carnal. Volveremos, más tarde, sobre esta cuestión.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* el espacio visual mostrado en el campo fotográfico viene definido por un fuera de campo que lo sostiene. En este caso, el fuera de campo es fundamental porque en él se encuentra el punto de fuga sobre el que se sostiene la representación en perspectiva.

Se trata de un espacio abierto, las vistas exteriores de una serie de rascacielos de Wall Street, en el corazón de Manhattan. El espacio en el que se inserta la presencia de la figura humana es el interior de una de las múltiples viviendas, en las que parece no haber ninguna presencia o actividad humana, con la excepción de ésta.

El espacio es principalmente exterior. Sólo aparece una pequeña porción de espacio interior, que corresponde al entorno en el que aparece la figura humana. Es como si el espacio exterior no dejara sitio para el desarrollo y la existencia de espacios interiores, los espacios de la privacidad de las personas que se supone también viven en esta zona de la ciudad de Nueva York.

Aunque podría parecer a primera vista que nos hallamos ante un espacio concreto, los rascielos de Wall Street constituyen un espacio abstracto para el imaginario occidental. Es el espacio en el que circulan los capitales financieros más importantes del mundo y donde se decide la marcha de la economía a nivel mundial. Se podría hablar incluso de que se trata de un espacio simbólico, en el que el individuo se diluye ante la fuerza del capitalismo deshumanizado.

Aunque la imagen posee profundidad de campo, se trata de un espacio bastante plano, un entorno del que destaca la pequeña figura humana.

El aislamiento de dicho personaje sugiere que está rodeado por un espacio poco habitable para el espectador. La situación fotografiada provoca rechazo o distancia en el espectador de la imagen, por la terri-

ble soledad que padece el personaje aislado entre el mar de construcciones de cemento.

No creemos que la escena haya sido preparada minuciosamente, aunque no hay posibilidad de saber con certeza si el fotógrafo ha planificado con cuidado el espacio y la situación fotografiados.

La presencia de un solo ser humano en un entorno urbano tan emblemático como Wall Street, en Manhattan, es un elemento que provoca un fuerte extrañamiento en el espectador, ya que lo que cabe esperar es que sea un espacio habitado por mucha gente. Un aspecto polémico que puede suscitar esta fotografía es el de la supuesta «artificiosidad» en la preparación de la situación fotografiada, el grado de intervención del fotógrafo en la escena captada. En el fondo, no se trata una cuestión que deba preocuparnos especialmente, ya que lo fundamental son los efectos discursivos que este texto fotográfico suscita en el espectador. El espacio representado es, en cierto modo, el espacio del poder (del gran capital), en el que los seres humanos apenas tienen posibilidad de desarrollarse. De este modo, la fotografía de Harbutt *Wall Street* se presenta como una metáfora del tiempo contemporáneo en el que nos ha tocado vivir, una época de deshumanización y frialdad de las ciudades, en especial en un entorno tan significativo como el centro financiero del mundo.

En lo referente al *tiempo de la representación,* la fotografía, en cierto modo, recoge un momento muy concreto en el que sólo aparece una única figura humana en un entorno urbano en el que supuestamente viven millones de personas.

No aparecen marcas temporales que permitan deducir la existencia de una representación del tiempo como duración.

No obstante, la situación captada permite hacer referencia a la condición del ser humano en ese entorno urbano en el que ha sido fotografiado. Esta condición de soledad y deshumanización de la «gran manzana» se ha convertido en un elemento característico de la condición humana que se extiende a la idea de tiempo en la contemporaneidad de las grandes ciudades. Aunque la fotografía fue realizada en 1970, la idea que transmite es perfectamente válida en el momento actual.

Podemos hablar de un alejamiento de la condición indicial de la fotografía en este caso, aunque el motivo fotografiado es muy figurativo y concreto. Se trata de una fotografía que nos habla de un espacio y un tiempo en el que el individuo ha perdido el protagonismo

frente al sistema económico y el entorno humano que él mismo ha construido.

No se puede hablar de la presencia de una narratividad en esta imagen, como en otros casos. En la lectura de la fotografía, el espectador constata, primero, que está ante un paisaje urbano y, poco después, se ve sorprendido por el reconocimiento de una pequeña figura humana que destaca a través de una de las ventanas del edificio situado a la izquierda del encuadre.

La temporalidad que transmite esta fotografía de Harbutt viene determinada por la peculiaridad de la escena que ha conseguido captar. Por un lado, se trataría de una temporalidad que remitiría a la idea de instantaneidad ya que no se nos puede escapar que captar una escena con estas características es realmente algo muy inusual y casi imposible. Por otro lado, la temporalidad implícita de la fotografía también nos habla de un tiempo simbólico, el tiempo contemporáneo, en el que el individuo ha quedado anulado por su propia creación: la ciudad deshumanizada en la que los seres humanos ya no parecen tener cabida.

Como síntesis del *nivel compositivo,* debemos resaltar la gran capacidad comunicativa de la fotografía de Harbutt, que nos habla de la nueva condición humana del hombre contemporáneo en las grandes ciudades. Desde el punto de vista del sistema compositivo, el fotógrafo demuestra una gran inteligencia al utilizar unos pocos elementos discursivos para construir una imagen de una gran fuerza plástica y expresiva, con una economía de recursos que llama inmediatamente la atención del espectador. El espacio es, sin duda, el principal protagonista de esta imagen, en relación directa con la condición humana, de absoluto aislamiento en el entorno de la gran ciudad. Es el signo de los actuales tiempos, en los que el ser humano queda diluido ante la imponencia de los grandes monstruos de cemento y la inhumanidad de un sistema financiero que ignora sistemáticamente la condición humana.

Por lo que respecta al *nivel enunciativo,* como hemos explicado, la fotografía está tomada desde otro edificio, a cierta altura, de tal modo que el personaje y los edificios no aparecen en contrapicado, sino a la altura de la mirada de la cámara. La toma de esta fotografía con ayuda de un teleobjetivo, aunque con profundidad de campo, permite obtener una imagen en la que hay una ligera perspectiva.

Es imposible determinar la actitud del personaje que aparece en la imagen, ya que estamos demasiado alejados de él. Sí podemos señalar

que aparece en plano medio y de lado, a través de la ventana de lo que podría ser su habitación o el salón de su casa. No se puede apreciar con exactitud qué está haciendo (si está comiendo, leyendo una revista, etc.). También resulta imposible determinar hacia donde mira el personaje.

El tipo de toma seleccionada, en plano general, y el tamaño del individuo respecto al entorno general de la imagen, son formas de calificar al personaje fotografiado: se trata de un individuo condenado a sufrir la soledad de la gran ciudad. En cierto modo, la escena que nos muestra Harbutt contiene una cierta carga irónica, en la medida en que rompe con las expectativas que el espectador medio pueda tener tras leer el título de esta imagen, si conoce el lugar fotografiado, como cabría esperar.

Se puede hablar del borrado de las huellas enunciativas en esta imagen, ya que no es reconocible elemento alguno en el encuadre que remita, de forma explícita, a la presencia del fotógrafo. De este modo, es como si la escena que presenciamos se correspondiera con una situación «real». La supuesta indicialidad de la fotografía es puesta en crisis por el conocimiento previo que tiene el espectador del espacio fotografiado: el poblado barrio de Wall Street, en Manhattan (Nueva York), que todos suponemos superpoblado y siempre lleno de presencias humanas, aparece aquí casi vacío.

La consecución de la inusual vista que nos ofrece Harbutt de Wall Street, así como el sutil trabajo sobre la forma y el encuadre, son en sí mismas marcas textuales que delatan la presencia de la instancia enunciativa en la fotografía.

No es posible identificar hacia donde mira el personaje de la imagen. En cualquier caso parece que no mira hacia la cámara, por lo que creemos que el sujeto fotografiado ignoraba que estaba siendo fotografiado en el momento de la realización de la fotografía. Al menos, así lo parece.

Los distintos elementos examinados apuntan a la naturaleza básicamente metafórica de esta imagen, que se sirve del conocimiento previo que posee el espectador sobre el lugar en el que se ha hecho la fotografía, supuestamente cargado de seres humanos. La fotografía de Harbutt nos está hablando de la condición humana en un lugar tan emblemático como el centro financiero del mundo occidental, en el que a pesar de la superpoblación, el individuo se puede llegar a sentir más sólo que en el rincón más solitario del planeta. El modo de captar la escena consigue provocar el profundo rechazo del espectador, su más absoluto distanciamiento de la situación que padece ese persona-

je, literalmente «aplastado» por la masa de cemento de los edificios de la «gran manzana».

A la hora de examinar esta fotografía, el espectador no se puede sustraer a su conocimiento de miles de imágenes (fotográficas o cinematográficas) en las que se pueden ver las calles de Wall Street y sus grandes edificios pobladas por miles de personas y siempre con una intensa actividad humana. Es por ello que el espectador se ve sorprendido por la representación de este espacio que nos ofrece Harbutt, tan original y rupturista respecto a los clichés que tenemos todos profundamente interiorizados.

Por lo que respecta a la articulación del punto de vista, podemos señalar que la fotografía de Harbutt presenta un alto grado de elaboración, si bien se mueve en el modelo de la invisibilidad enunciativa.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos señalar que la fotografía de Harbutt, *Wall Street,* Nueva York, 1970, propone una visión bastante inédita de la vida en el barrio financiero más importante del mundo. Con ello, el fotógrafo consigue suscitar en el espectador una reflexión sobre la condición humana en las modernas ciudades, sobre la terrible soledad a la que están condenados los que viven en ellas, ciudades en las que los protagonistas no son las personas que las habitan sino los edificios que conforman la fisonomía de la ciudad.

La propuesta estética de Harbutt se puede encuadrar en el género de la fotografía social y de la fotografía de prensa, aunque conservando un alto purismo en el cuidado de la forma y de la construcción de la imagen, que hunde sus raíces en la tradición de grandes fotógrafos americanos clásicos como Lewis Hine, Robert Frank, Russell Lee, etc. La escena que nos ofrece es manifiestamente abierta y ambigua, que suscita una extensa reflexión sobre la situación de los seres humanos en el entorno urbano actual.

10

Fotografía de moda para «Queens», Londres, 1963
Jeanloup Sieff

La presente imagen de Jeanloup Sieff, fotógrafo de nacionalidad francesa, se enmarca en el género de la fotografía de moda y publicitaria. Realizada en Blanco y Negro[449], desconocemos datos sobre el formato, la cámara, la película y el objetivo empleados, si bien parece que por el uso de la perspectiva y de la distorsión del primer término de la imagen, habría empleado un gran angular.

Jeanloup Sieff inició su carrera profesional como fotógrafo de prensa y de reportaje social. A partir de 1955, entra a trabajar en la Agencia Magnum, fundada por Cartier-Bresson, realizando trabajos fotográficos en Grecia, Turquía y Polonia. Ese año empieza a trabajar también para la revista *Elle*, y muy pronto se inicia en el campo de la fotografía de moda. Así pues, la influencia del estilo periodístico de la Agencia Magnum será patente en sus revistas de moda.

Muy influido, asimismo, por Bill Brandt, se caracteriza por fotografiar en decorados naturales, con un objetivo gran angular, y cuando trabaja en estudio amplifica el escenario del modelo colocándolo sobre un fondo gris. La mayor parte de sus trabajos fueron publicados en revistas de moda como *Vogue* o *Elle*.

---

[449] Véase el catálogo *Los grandes fotógrafos. Jeanloup Sieff*, vol. 17, Barcelona, Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. Introducción a cargo del propio Jeanloup Sieff. Comentario crítico, «Contemplar el mundo a través de un gran angular», a cargo de Giuseppe Bonini.

Para Bonini, entre sus rasgos estilísticos destacan su preferencia por la luz natural, la contextualización de los temas en espacios urbanos, su preferencia por espacios vacíos frente al estudio, la búsqueda de encuadres alargados, bien cargados de objetos y personas, y el uso del gran angular. «Utilizar un gran angular —sostiene Sieff— es abrir una amplia ventana al mundo, es colgar un cuadro en una gran pared blanca: es proceder por asociación de imágenes.»

Sieff representa muy bien a los «epígonos de esa cultura parisina», de los años 50, capital de la moda a nivel mundial. Sin embargo, aunque realiza un tipo de fotografía que potencia la industria de la moda, lo hace introduciendo «elementos de transgresión, el primero de los cuales es el gran angular».

Para Sieff, la forma es un elemento prioritario «en cuanto la considero perfecta y fin en sí misma, mientras que las mejores intenciones del mundo serán simples balbuceos si no se expresan con absoluto rigor». «Las buenas fotografías son muy raras y escapan a cualquier definición, pero todas tienen un punto en común: la emoción que suscitan va más allá de la imagen que representan, su significado es mucho más rico que lo que parecen sugerir, emanan una leve música..., tienen, en suma, algo de milagroso.»

Como descripción del motivo fotográfico, en el *nivel morfológico,* se trata de una fotografía de moda para la revista *Queens,* fechada en 1963. La imagen muestra un retrato de una mujer mayor que ocupa prácticamente la totalidad del encuadre. Detrás de la mujer mayor, de aspecto serio y sombrío, se puede ver la presencia de una mujer joven con un cochecito de bebé. Ambas se encuentran en la entrada de una casa residencial, en el jardín frente a la puerta de entrada. El motivo fotográfico no permite reconocer que se trata, en efecto, de una fotografía de moda.

Los elementos visuales que remiten al punto en esta imagen son los botones del vestido que lleva la mujer mayor, así como la lámpara que cuelga ante la puerta de entrada de la casa. Estos «puntos» se encuentran alejados del centro geométrico de la imagen, y no coinciden con los ejes diagonales, por lo que introducen cierta tensión. El punto de fuga de la imagen coincidiría con la puerta de la casa, más concretamente con la lámpara sobre dicha puerta. El grano fotográfico, en tanto que elemento que remite al punto como materia expresiva primordial en el caso de la fotografía, es apenas perceptible en esta imagen.

Se observa la presencia de líneas horizontales de elementos constructivos de la fachada de la casa, al fondo de la imagen. En el suelo,

las piezas del pavimento dibujan líneas verticales que convergen hacia el punto de fuga de la imagen, que coincide con la puerta de entrada de la casa. Su presencia queda bastante enmascarada por el espacio que ocupan los dos personajes de la imagen.

La composición en profundidad de campo permite distinguir tres planos, espacios o términos en la imagen: en primer término, la mujer mayor de aspecto serio; en segundo término, la joven mujer; al fondo, la casa. Se trata de un espacio complejo.

La mujer en primer término está encuadrada en plano americano. La joven lo está en plano entero. Se trata de un plano de conjunto.

Destaca la textura rugosa, felpada, del tejido del vestido de la mujer mayor, que transmite un tacto áspero. La aspereza del hábito (parecería una monja o una mujer del «ejército de salvación») rima con la actitud y la gestualidad de la mujer.

La imagen es muy nítida, gracias a la utilización del gran angular y de la profundidad de campo de la imagen.

Se ha empleado iluminación natural, al tratarse de una fotografía realizada en exteriores. La dirección de la luz es cenital lo que provoca la aparición de sombras duras en el cuello de la joven o en algunas partes del rostro de la mujer mayor, y esto da mayor fuerza a la expresión severa del personaje.

Podemos constatar un fuerte contraste de tonos en la imagen, con la presencia de negros y blancos muy intensos, como si la imagen hubiese sido positivada sobre un papel fotográfico duro. El predominio de tonos blancos en la fachada de la casa y en la ropa de la modelo permiten destacar más fácilmente la figura de la mujer mayor.

Esta fotografía en blanco y negro presenta un predominio de los tonos oscuros en la figura de la mujer mayor frente a los tonos claros de la joven y de la casa al fondo de la imagen.

Nos hallamos ante una imagen figurativa en la que existe un notable grado de complejidad formal. Se trata de una fotografía «polisémica», bastante ambigua, que llama mucho la atención por su originalidad. En principio, no parece una fotografía de moda, según los cánones del género.

Por lo que respecta al *nivel compositivo,* al tratarse de una fotografía con profundidad de campo, se puede constatar la existencia de una perspectiva en la composición. El punto de fuga coincide con la lámpara que cuelga en la entrada de la casa. La presencia de la mujer ma-

yor, ocupando más de un 60% de la imagen, es un elemento que rompe o dificulta el reconocimiento de una perspectiva compositiva. La perspectiva permite contraponer de forma evidente los dos personajes que aparecen en el campo fotográfico.

Se puede hablar de una clara tensión de contrastes o tonos en la imagen, así como entre líneas verticales (en el pavimento) y horizontales (en la fachada de la casa). La tensión compositiva viene dada principalmente por las figuras humanas de la imagen: la mujer mayor que ocupa buena parte de la fotografía frente a la joven que queda en segundo término.

Las proporciones de la figura de la mujer mayor son desmedidas si las comparamos con las de la joven y con el espacio donde se ha realizado la fotografía. Podemos señalar que estas proporciones vienen distorsionadas por la utilización del gran angular.

La composición en perspectiva pone en relación estos dos personajes, mostrando una relación de fuerzas o de poder de la mujer mayor sobre la joven. Hay una clara descompensación de pesos en la imagen.

El punto de fuga no se encuentra en el centro geométrico de la imagen, lo que introduce dinamismo en la composición. Aunque la mujer mayor mantiene una posición estática (posando ante la cámara, completamente quieta), la perspectiva acentuada y la pose dinámica de la joven compensan la estaticidad de la mujer mayor.

El fuerte contraste de la fotografía, las tensiones entre líneas y la diferencia de pesos visuales en la imagen introducen un cierto desorden visual, ya que la figura en primer término es un elemento que dificulta la lectura de otros elementos en el fondo de la escena.

La mirada del espectador no puede sino detenerse en la figura de la mujer mayor. A continuación la mirada es dirigida hacia la derecha donde se encuentra la joven, en el eje en el que se encuentra el punto de fuga de la composición. Con bastante dificultad se pueden apreciar otros elementos presentes en la escena, precisamente por el fuerte peso que ocupa la mujer más mayor.

Los personajes de la fotografía están posando ante la cámara. La mujer mayor con una actitud de desdén, desafío y severidad; la joven, que también posa ante la cámara, con una actitud no menos desafiante.

La composición de esta imagen rompe completamente con los cánones más habituales del género de la fotografía de moda. Lo habitual en la fotografía de moda es mostrar la prenda o prendas que se publicitan. En este caso, el fotógrafo nos deja en segundo término a la modelo que debe llevar la ropa que se publicita, aunque tampoco parece que sea así, porque no lleva unas vestimentas muy llamativas propias

de una campaña publicitaria de moda. Podemos señalar que nos hallamos ante una composición de fuerte carga metafórica.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* los personajes de la fotografía ocupan todo el encuadre, hasta sus límites físicos. El campo fotográfico representado resulta, pues, un tanto claustrofóbico, lo que se ve apoyado por la actitud severa del personaje principal. La mirada hacia la cámara, así como la pose bastante forzada de la joven, subraya la presencia de la instancia enunciativa, situada en el fuera de campo. El fuera de campo no cumple en esta imagen una función especialmente relevante.

Se trata de un espacio abierto, «colapsado» literalmente por la ocupación del encuadre por la mujer mayor en el primer término de la imagen, y de un espacio exterior, aunque no resulte significativo por la dificultad en percibir el espacio al estar ocupado por el personaje antes aludido. Es un espacio concreto, aunque difícil de reconocer, por el poco espacio que dejan los personajes en el encuadre.

El espacio de la representación es profundo, debido a la utilización del gran angular que acentúa una composición en perspectiva, de difícil percepción por el espectador.

En nuestra opinión, la fuerte presencia del personaje en primer término dificulta enormemente la «habitabilidad» del espacio por el espectador. Más bien al contrario: la actitud de los personajes provoca un fuerte distanciamiento.

Se podría hablar de una elaborada puesta en escena de los elementos dispuestos en el espacio profotográfico. Existe una calculada disposición de los personajes en el interior del encuadre, muy estudiada por el fotógrafo.

Por lo que respecta al *espacio de la representación,* podemos destacar el grado de elaboración artificial del fotógrafo por anularlo, casi completamente, para dar prioridad a la actitud y pose de los personajes protagonistas. El jardín de la casa, cuya puerta está parcialmente abierta, parece sugerir que se trata de la casa de la joven, cuya actitud es de desdén hacia la severidad y aspecto serio de la mujer mayor, que podría ser su madre o su suegra.

En lo que respecta al *tiempo de la representación,* se podría afirmar que la imagen transmite una cierta atemporalidad en la relación entre dos generaciones, representadas en la imagen por la mujer mayor y la

joven. El contraste tonal encuentra su correlato en la contraposición entre las dos mujeres, que representan dos generaciones con visiones muy distintas de la vida, y también sobre el papel de la moda. Mientras que la mujer mayor viste de un modo muy recatado, como si fuese una monja, la joven lleva un vestido claro, que contrasta con el aspecto sombrío, frío y de mal gusto de la otra.

Al poner en relación distintos elementos en la imagen, en una composición con profundidad de campo, parecería que se estuviera contando la historia de la relación imposible entre los personajes del encuadre. Obviamente, esta narratividad de la imagen sólo puede inferirse a partir de la escasa información presente en la fotografía.

Podemos concluir que el tiempo de la representación de esta imagen viene a subrayar el carácter abierto de esta fotografía. Desde un punto de vista temporal, la puesta en escena parecería expresar la idea de un estado de confrontación entre dos generaciones en la forma de comprender la vida y la moda.

De algún modo, desde el punto de vista del *nivel compositivo,* la fotografía de Jeanloup Sieff nos está hablando de la severidad con que la moda es percibida por una buena parte de la sociedad. Es especialmente en los años 60 cuando la moda adquiere una dimensión de objeto cultural, asociada a la profunda revolución de valores que se estaba produciendo en los países occidentales. La moda pasa a representar un modo de expresión del individuo y un modo de ejercer su libertad, frente a los cánones tradicionales.

La composición de esta fotografía representa esta contraposición o enfrentamiento de mentalidades en la sociedad de su tiempo: la intolerancia y rigidez de ideas frente a la libertad que persigue una generación más joven.

Lo más destacable de esta fotografía, sin embargo, es la arriesgada propuesta estética de Sieff que rompe con los cánones más habituales del género de la fotografía de moda.

En tercer lugar, por lo que respecta al *nivel enunciativo,* la fotografía está tomada en ligero contrapicado, destacando la presencia y el dominio del personaje de la mujer mayor, su severidad, rigidez y seriedad.

Ya hemos comentado que la fotografía contrapone dos actitudes muy distintas: la de la mujer mayor, con una actitud desafiante, y la

joven que se encuentra detrás, con el carro del niño, con su rostro dirigido hacia arriba. La imagen no oculta un cierto carácter artificial, ya que es fácilmente perceptible que están posando. Ambos personajes se muestran altivos, desafiantes, marcando su fuerte carácter, y su mutuo desdén.

Sin duda, la fotografía está cargada de mucha ironía, al haber caracterizado de forma tan radical a los personajes que aparecen en escena. La mujer en primer término está vestida con una prenda que parece el hábito de una congregación religiosa (podemos ver una suerte de velo en la parte posterior de su cabeza). La joven, en cambio, viste unas prendas que no parecen muy atrevidas, aunque su pose es la típica de una modelo que se sabe fotografiada.

La transparencia enunciativa queda en entredicho al estar tan subrayada la ironía de la mirada del fotógrafo. Las poses evidentes de los personajes, además de la mirada a cámara de la mujer mayor, son elementos que ponen en cuestión la posibilidad de una transparencia. La imagen se muestra «consciente» de su carácter representacional, de la ficción que representa. Se percibe claramente que se trata de una composición muy preparada.

La composición en profundidad de campo, el fuerte contraste de tonos de la imagen y la contraposición entre los personajes que aparecen en la imagen son marcas textuales que revelan la presencia de la instancia enunciativa en el propio texto visual.

La mirada de la mujer mayor hacia la cámara es un modo de subrayar la presencia de la cámara. De este modo, esta mirada a cámara es un elemento que pone en jaque o cuestiona la verosimilitud de la representación, destacando su carácter artificioso.

Desde el punto de vista enunciativo, nos hallamos ante una imagen que no promueve ninguna identificación, antes al contrario.

Esta imagen no sugiere, en principio, una relación explícita con un texto fotográfico, pictórico, etc., concreto. No obstante, al tratarse de una fotografía de moda para la revista *Queens,* de alguna manera el espectador pone en relación esta fotografía con el conjunto de fotografías de moda que suele consumir a través de distintos medios y revistas. Sin duda, esta operación conduce a un efecto de extrañamiento en el público, ya que rompe con los cánones habituales del género.

En lo que se refiere a la *articulación del punto de vista,* podemos constatar que la propuesta de Jeanloup Sieff es extraordinariamente personal, y que rompe con las expectativas del espectador. Las miradas, la interpretación (se podría decir) de las modelos/actrices, el fuerte contras-

te y perspectiva de la imagen son elementos que desafían nuestra memoria como consumidores de fotografías de moda.

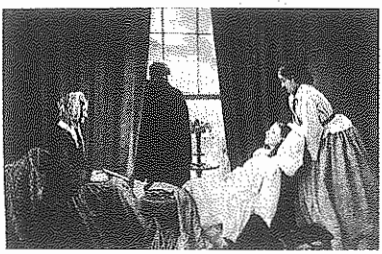
Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos afirmar que esta fotografía de Jeanloup Sieff pone en escena, de forma caricaturizada, la expresión seria e intolerante de una parte de la sociedad ante la moda como forma de expresión de la libertad individual.

Nos hallamos ante una imagen que exige la participación activa del espectador en su interpretación, su «revelación» o rechazo ante la actitud de severidad de la mujer mayor que representa la intolerancia de la sociedad ante las propuestas estéticas de la moda.

Fotografía de moda para «Queens», Londres, 1963 de Sieff consigue romper rotundamente con las expectativas del público, acostumbrado a consumir un tipo de fotografías de moda que nada tiene que ver con las prácticas habituales.

El espacio y el tiempo de la representación son muy abiertos, hasta el punto que resulta casi imposible definirlos. Hay una búsqueda de una dimensión metafórica, claramente conceptual, que transciende la concreción de una simple fotografía de moda, con la que finalmente tiene poco que ver.

11



Último suspiro, 1858
Henry Peach Robinson

Esta imagen de Henry Peach Robinson, fotógrafo británico de mediados del siglo XIX, es una fotografía en Blanco y Negro[450], con un virado sepia, realizada con cámara de gran formato sobre un negativo de 8 × 6 pulgadas (20 × 15 cm aproximadamente), para la que se empleó la técnica del colodión húmedo[451].

Fading Away, título traducido como *Último suspiro*, es una fotografía muy conocida por tratarse, en realidad, de un fotomontaje a partir de cinco negativos distintos. El positivado no se hacía por ampliación, ya que no existían todavía ampliadoras. El fotomontaje se realizaba mediante contactos, por lo que el tamaño de la copia final no podía ser demasiado grande.

Se trata de una imagen que se encuadraría en el género de la «fotografía artística», en el seno del movimiento pictorialista, con influencias de la pintura prerrafaelita. También cabe destacar que esta fotografía debe enmarcarse en el contexto de la era victoriana, un marco social en el que se impuso una ética basada en los valores del trabajo

[450] Véase el catálogo de Robert Delpire y Michel Frizot, *Histoire de voir. Vol. 1: De l'invention à l'art de la photographie (1839-1880)*, París, Centre National de la Photographie, 1989. Véase la introducción de Michel Frizot: «Art et photographie».

[451] El colodión es una sustancia volátil que cuando se seca deja una película transparente y muy delgada. Una placa de vidrio sensibilizada es sumergida en un baño de nitrato de plata y expuesta mientras estaba todavía húmeda. El aumento de sensibilidad logrado por este procedimiento acortó notablemente la duración de las exposiciones.

duro, la competitividad y la observancia religiosa. Las principales instituciones de la sociedad victoriana eran el hogar y la familia, en cuyo seno la figura paterna es el centro sobre el que pivota la vida familiar, que impone una estricta moralidad en materia sexual.

Henry Peach Robinson (1830-1901) puede ser considerado como uno de los padres del pictorialismo fotográfico. Muy influido por la pintura romántica de Turner, trabajó como vendedor de libros y como fotógrafo. También era un pintor aficionado, gran amante de este medio artístico.

Como explica Michel Frizot, cuando aparece la fotografía, su vocación parece ser en el mejor de los casos el terminar siendo un «arte industrial» o una simple técnica científica. Aunque serán muchos los pintores que abracen el nuevo medio de expresión, lo cierto es que la fotografía no contará con una sección propia en las Exposiciones Universales de París hasta 1855, aunque en la sección de «industria». El problema de la fotografía es el hecho de que se trata de una técnica mecánica que tiende a la imitación, en la que no tiene cabida la imaginación. Aunque el ideal artístico de la época era la mímesis, la fotografía es vista por los artistas como un dispositivo inerte, que no se puede sustraer de su capacidad reproductiva de la realidad.

La introducción de técnicas de trabajo como el calotipo (Talbot) podría haber reconciliado a la fotografía con sus detractores, puesto que esa técnica ofrecía un poderoso grano, un «flou» o desenfoque de la imagen, y otras cualidades que acercaban este medio de expresión al campo de la práctica pictórica. La utilización de la técnica del colodión sobre vidrio (húmedo o seco) perfecciona notablemente los resultados fotográficos, lo que parecería distanciar aún más el campo fotográfico del mundo de las representaciones artísticas. Pero serán muchos los fotógrafos que empiezan a utilizar la técnica fotográfica para «imitar» con gran perfección las técnicas pictóricas. Es el caso de fotógrafos como Julia Margaret Cameron, B. Braquehais, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Antoine-Samuel Adam-Salomon, Gustave Le Gray, Lewis Carroll, etc. En estos autores se puede apreciar una búsqueda de temas, una elección de sujetos, un trabajo en la pose, que definen un «estilo» propio (concepto clave para medir la artisticidad del trabajo pictórico), que pone en crisis el supuesto automatismo de la fotografía. La fotografía se convierte así en un vehículo de una voluntad moralizante o mística, en ocasiones.

Muy influido por Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson copia de él su técnica del fotomontaje. Su obra *Two Ways of Life* de 1857 es un clásico del fotomontaje, a partir de unos treinta negativos, un «pastiche» del cuadro de Rafael *La escuela de Atenas*. Rejlander elevaría

la fotografía a la categoría de arte mayor, como la pintura, aunque sus planteamientos estaban limitados a los modos de representación propios del medio pictórico.

Para Robinson, pintor y teórico, la fotografía es una técnica al servicio de la pintura. Su obra *Último suspiro* es un montaje a partir de 5 negativos que trata de mostrar la agonía de una joven, enferma de tuberculosis, en el seno familiar. El objetivo es crear una impresión de realidad, que la representación resulte verosímil. Robinson es autor de algunos tratados sobre el arte fotográfico, como *Pictorial Effect in Photography* (1869), *Picture Making in Photography* (1884) o *Artistic Effect in Photography* (1885), donde defiende la ruptura del automatismo en fotografía y su elevación a la categoría de arte (pictórico). Sus ideas sobre la «perspectiva atmosférica», el «aire pleno», la «luminosidad», emparentan su trabajo con el naturalismo y el impresionismo pictóricos de finales del siglo XIX.

En opinión de Robinson, para que la fotografía alcanzase el estatuto de arte, era necesario que el artista corrigiese de la fotografía todo aquello que no fuera pictórico, para acercarla a la norma de lo bello. Así Robinson afirmaba que «cualquier artimaña, truco y conjura, de la clase que sea, está permitido al fotógrafo».

En el *nivel morfológico,* como *descripción del motivo fotográfico,* podemos señalar que la imagen muestra una familia rodeando a una joven que descansa sobre un diván, y que está a punto de morir, como indica el título de la fotografía —*Fading Away (Último suspiro).* Mientras la madre está sentada frente a la joven, la hermana se encuentra de pie, detrás de ella, y el padre está al fondo del encuadre, de espaldas a la cámara, mirando a través de un gran ventanal un cielo tormentoso. Se trata, pues, de una escena de profundo dramatismo.

Al tratarse de una fotografía muy antigua, realizada con la técnica del colodión, el grano fotográfico es bastante visible. Se trata de un grano fotográfico que confiere a la imagen de un aspecto pictórico, un efecto muy buscado por los fotógrafos de la época.

Podemos constatar la presencia de líneas verticales que forman los pliegues de las cortinas del fondo, en el ventanal y en las faldas de la madre y la hija, frente a la horizontalidad del cuerpo de la joven, y la presencia de líneas horizontales en el propio ventanal.

Aunque todos los personajes de la escena están en foco, podemos distinguir dos planos o términos en la imagen. En primer término, a la misma distancia de la cámara, se encuentran las tres mujeres; al fondo, junto al ventanal se halla el padre. Se trata de un plano de conjunto, lo

que provoca una vista bastante distante. Si se presta mucha atención, se puede descubrir que se trata, en efecto, de una imagen compuesta por un montaje de varias fotografías. La sutil borrosidad de la imagen impide una cómoda percepción de las cualidades táctiles de los objetos, aunque dota a la fotografía de una factura pictórica. La ausencia de nitidez proporciona un aspecto que recuerda la pintura.

Nos hallamos ante un tipo de iluminación naturalista, donde lo que cuenta es la visibilidad de los sujetos de la escena, sin que la luz se convierta en un elemento que califique la situación relatada.

A nivel de tonalidades de gris, se puede afirmar que la escena presenta una rica escala, desde el intenso tono negro de la levita que viste el padre al vestido blanco que lleva la protagonista. Sin duda, estos tonos negro y blanco estarían cargados de un cierto simbolismo: el negro remitiría al profundo dolor del padre (el duelo) ante la pérdida de su hija; el blanco a la pureza virginal de la joven que está a punto de fallecer.

El tono sepia de la fotografía proporciona cierta calidez a la imagen, lo que actúa como una fuerza centrípeta, es decir, constituye un modo de acercar la representación al espectador.

Podemos constatar cómo esta imagen es de una gran simplicidad formal, que remite al carácter melodramático de la representación, en la que la eficacia comunicativa es una premisa fundamental. Esta claridad comunicativa está ligada al maniqueísmo del discurso melodramático y a la cosmovisión del universo victoriano, como veremos.

En el *nivel compositivo,* más concretamente en el *sistema sintáctico,* debemos comenzar señalando que no se puede hablar en este caso de una composición en perspectiva, si bien podemos reconocer la presencia de profundidad de campo, que hace más fácil la percepción de los detalles de la escena representada.

El fuerte contraste de tonos y la presencia de líneas horizontales y verticales confiere tensión a la composición de esta fotografía. Si las primeras remiten al universo de la materia o lo terrenal, las líneas verticales lo harían al universo de la espiritualidad, a lo trascendente. Se trata de una tópica referencia al dualismo religioso que impregna la composición y factura de esta imagen.

Las figuras que tienen un peso mayor en esta imagen son el padre, situado casi en el centro geométrico de la imagen y, de forma sobresaliente, la joven protagonista de la fotografía. La mirada del espectador es dirigida hacia este personaje, atraída por la blancura de la vestimenta y del rostro de la joven.

El centro geométrico de la imagen coincide con lo que parece un ramo de flores dispuesto sobre una mesa, que se halla junto al padre, de pie y de espaldas a la cámara. En el tercio inferior de la imagen destaca la presencia de la joven a punto de exhalar; en el tercio superior, se encuentra el personaje del padre. La ubicación de estos personajes en las líneas de tercios confiere a la imagen de mayor fuerza visual.

Todas las figuras se hallan inmóviles, lo que «rima» con el carácter dramático de la escena que se nos presenta. No obstante, el contraste tonal del padre y la hija, así como la situación de estos personajes en las líneas de tercios, son elementos que confieren cierta dinamicidad y tensión a la composición.

Como hemos señalado, el centro de interés de la imagen es el personaje de la joven que está a punto de morir. Se puede hablar de «equilibrio visual», por el carácter simétrico de la composición, con la madre y la hermana situadas a ambos lados de la protagonista, y el padre casi en el centro de la imagen.

Se podría decir que los elementos dispuestos en el espacio fotográfico dirigen nuestra mirada hacia la joven, precisamente si observamos las miradas de los personajes (madre e hija) que la dirigen hacia la moribunda.

Es obvio que todos los personajes o actantes de esta imagen están posando. Ninguno mira hacia la cámara, lo que invisibilizaría la existencia del dispositivo fotográfico.

Desde el punto de la composición nos hallamos ante una imagen marcadamente estática en su planteamiento, si bien contiene algunos elementos como la tensión o la distribución de pesos que apuntan a una inestabilidad que se esconde bajo su superficie, relacionada con el fuerte dramatismo de la escena que nos propone.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación*, no existe ningún elemento en la imagen que apunte hacia el fuera de campo, en el que cabría emplazar la presencia del espectador. La presente fotografía juega con el principio de transparencia enunciativa. No obstante, la mirada del padre (casi una sombra) hacia el ventanal, que separa la estancia mortuoria de un lugar «con vida», no identificable pero suponible, introduce un factor dialéctico que relaciona el fuera de campo con la vida, aunque ésta sea triste e incluso turbulenta.

Se trata de un espacio cerrado e interior. Al fondo de la imagen podemos reconocer la presencia del espacio exterior hacia el que mira el padre de la joven, un cielo lleno de nubes que remite al convulso mun-

do interior del padre y el resto de familiares que está viviendo la tragedia de la pérdida de una hija y una hermana.

Nos hallamos ante un espacio concreto. El espacio que se puede entrever a través de la ventana es un espacio abstracto, cargado de simbolismo, como corresponde al espacio romántico.

Todos los elementos dispuestos en la escena están en foco, luego nos encontramos en un espacio profundo, aunque no se trata de un espacio con gran profundidad.

El espacio representado en la imagen sería un espacio muy familiar al público de la época, perfectamente conocedor del código victoriano de la representación pictórica y teatral. En este sentido, se puede afirmar que nos hallamos ante un espacio habitable para el espectador de la época.

La puesta en escena está muy calculada, gracias a la elaborada planificación e interpretación de los modelos/actores de la representación. Las actitudes y poses de todos ellos están al servicio de la idea y de la emoción que pretende transmitir el fotógrafo al público.

Desde el punto de vista del *espacio de la representación,* cabe señalar que nos hallamos ante un espacio concreto, realista y reconocible por el espectador, si bien se percibe la presencia de un espacio simbólico que vendría representado por el cielo tormentoso que se entrevé en el exterior de la habitación y de la casa, y que es un síntoma del estado de desolación y sufrimiento de los familiares de la protagonista.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación,* la fotografía captura un instante concreto en el que cada personaje muestra una determinada actitud ante el dolor de la pérdida de la joven. Por ello, se puede afirmar que la instantaneidad es una cualidad presente en esta imagen, si bien no debemos olvidar que esta fotografía es resultado de un fotomontaje de cinco negativos. No obstante, lo fundamental es el resultado obtenido: una representación perfectamente verosímil que trata de transmitir el dolor y desesperación de unas personas ante la muerte inminente de un familiar muy próximo.

En cierto sentido, la fotografía de Robinson también trata de transmitir, al mismo tiempo, que el *Último suspiro* no es algo que transcurre en un instante, sino que ocupa un tiempo determinado, posee una duración. Esta imagen también trata de representar, más allá del acontecimiento, el desgarramiento interior que sienten los personajes ante la muerte de una persona querida.

Se podría afirmar que la comunicación de ese estado de desgarramiento interior de los personajes se puede relacionar con una vocación

atemporal de la fotografía de Robinson: más allá del acontecimiento que representa, esta imagen transmite el sentimiento de dolor que experimentan los personajes ante la muerte.

En cierto modo, el tiempo de la representación fotográfica es un tiempo simbólico, que remite al ocaso de la vida, en coherencia con la estética romántica a la que se hace referencia en esta imagen. Por otro lado, la potente subjetividad de esta imagen apuntaría a la existencia de un tiempo subjetivo que los personajes sugerirían por la actitud que muestran.

La presente imagen cuenta una historia: la desolación y el dolor que siente una familia ante la pérdida de una persona cercana. Podríamos afirmar que esta imagen posee una clara vocación narrativa, vinculada estrechamente a la estética del melodrama decimonónico.

En definitiva, la fotografía de Robinson es suficientemente abierta como para sugerir diferentes interpretaciones en lo que respecta a la articulación del tiempo de la representación.

Así pues, por lo que respecta al *nivel compositivo,* la fotografía de Robinson presenta una organización interna muy estudiada, hasta el último detalle. Nos hallamos ante una composición simétrica, de carácter estático, que contiene elementos que encierran una cierta dinamicidad o tensión, en concordancia con la temática de la escena que describe. La utilización de la técnica del fotomontaje está calculada para ofrecer un espacio verosímil y realista que trata de conmover al espectador y hacerlo así partícipe del drama que se representa.

En lo referente al *nivel enunciativo,* podemos afirmar que la cámara parece adoptar el punto de vista de lo que en teatro se conoce como «la cuarta pared». La imagen está tomada a la altura de los ojos, en una toma general que permite construir una escena costumbrista.

Los personajes que aparecen en la imagen «interpretan» fielmente el papel que cada uno tiene encomendado según la lógica del melodrama de que trata la fotografía. El cielo al que dirige su mirada el padre se convierte en síntoma de su estado de desolación y de impotencia ante el estado de su moribunda hija.

Se podría hablar de una búsqueda de la identificación del espectador con la escena mostrada, de conmover al público con el terrible suceso que está teniendo lugar en esta representación: la muerte inevitable de la protagonista, el drama de la muerte cruel que se ceba en la juventud de la joven.

La fotografía de Robinson consigue ocultar y suturar perfectamente las huellas de la fotocomposición que ha hecho posible la creación de esta imagen. El objetivo es claro: posibilitar la creación de una verosimilitud, es decir, que el espectador crea que, efectivamente, está presenciando los últimos instantes de la vida de la protagonista. La visibilidad o legibilidad de la representación es uno de los principios del melodrama teatral y cinematográfico.

En la lógica de la representación melodramática, la imagen carece de marcas textuales reconocibles, al menos a simple vista. Sólo si la imagen es observada de forma ampliada se puede reconocer su naturaleza de fotomontaje.

Como hemos señalado, ningún personaje mira directamente a la cámara o muestra signos de estar representando una ficción fotográfica.

Desde el punto de vista de la enunciación, cabe destacar cómo esta imagen reclama una empatía o identificación del espectador. Tal vez el propio subrayado, en exceso, del dramatismo podría ser reconocido como una marca textual o una huella de la enunciación fotográfica.

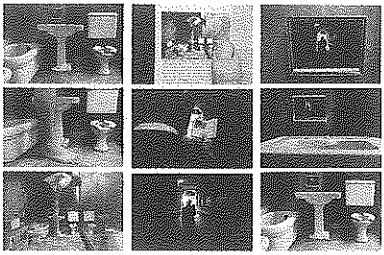
Es evidente el reconocimiento de la estética victoriana a la que hemos aludido anteriormente. La presencia del núcleo familiar en la escena mostrada, la actitud de los distintos personajes —a destacar la no mostración del rostro del padre (que está de espaldas para no enseñar el más mínimo resquicio de dolor o sus lágrimas al espectador, como corresponde al papel del padre severo)—, son tópicos en el melodrama teatral y cinematográfico.

La *articulación del punto de vista* muestra una clara intencionalidad de la instancia enunciativa en el reclamo de la solidaridad del espectador ante el drama presentado.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos señalar que la propuesta de Robinson se enmarca perfectamente en los cánones estéticos de la época victoriana, en cuyo contexto histórico y social se enmarca. La fotografía *Último suspiro* es una imagen que persigue despertar una respuesta emotiva del público, lejos de un planteamiento «intelectual» ante el acontecimiento que muestra. Nos hallamos en el contexto de la sensibilidad melodramática, donde lo que prima es la exaltación de los sentimientos o emociones más elementales. El consumo de imágenes que se universaliza a mediados del XIX hasta nuestros días, lo que podríamos llamar el «universo melodramático» que se perpetúa en otras formas espectaculares como el melodrama teatral, el melodrama cinematográfico, el relato fotográfico, el folletín radiofónico,

el serial televisivo, etc., queda ejemplificado de forma paradigmática en esta fotografía de Henry Peach Robinson. El consumo de la imagen se convierte así en una suerte de catarsis para el público que puede proyectar sobre esta imagen su propia experiencia de la muerte de familiares, amigos y conocidos en esta escena que el fotógrafo nos propone. Nos hallamos, pues, ante una propuesta estética que podremos reconocer en los futuros melodramas cinematográficos, que beben en las fuentes de la literatura victoriana y en la novela realista decimonónica.

12



Las cosas son raras, 1973
Duane Michals[452]

El presente conjunto de imágenes[453], realizado por Duane Michals, fotógrafo estadounidense, en Blanco y Negro, corresponde a una serie de nueve fotografías, de las que desconocemos algunos datos como la cámara, la película, el objetivo o el formato empleados.

Tras estudiar diseño, Duane Michals comenzó a desarrollar encargos publicitarios. En 1958 visita Rusia y se aficiona a la fotografía; allí realiza algunas que serán después publicadas. En 1968 es contratado por el gobierno de México para fotografiar los Juegos Olímpicos. Son múltiples sus portadas de magazines de la importancia de *Life* o *Vogue.* También trabaja en campañas publicitarias para Elizabeth Arden, Revlon y Eli Lilly.

Es en los sesenta cuando comienza sus series fotográficas, bajo la adscripción genérica de *Sequences,* a las que añade texto paulatinamente. Pensamos que puede ser interesante citar unas palabras del propio Michals, una declaración de intenciones muy elocuente: «Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imagina-

[452] El presente análisis ha sido realizado inicialmente por Francisco Javier Gómez Tarín, Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, y miembro del Grupo de Investigación ITACA-UJI, para la página web www.analisisfotografia.uji.es, bajo la dirección del autor del presente texto, que le ha dado forma literaria.

[453] Véase el catálogo *Duane Michals. Fotografías 1958-1990,* Colección Imagen, núm. 27, Valencia, Diputación Provincial de Valencia y Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1993. Introducción de Enrica Viganò.

ción, y en esa pequeña voz que dice: ¡¿No es extraordinario?! Las cosas de nuestras vidas son sombras de la realidad y nosotros también somos sombras. La mayoría de los fotógrafos centran su atención en lo obvio. Creen y aceptan lo que les dicen sus ojos, pero los ojos no saben nada. El problema es dejar de creer lo que todos creemos (que la realidad está ahí para ser fotografiada y documentada) y empezar a mirar en el alma como fuente original de nuestra experiencia fotográfica. Estar preparados a todas horas para cuestionarnos y dudar de nosotros mismos.»

Estas reflexiones de Michals son lo suficientemente explícitas como para no necesitar comentarios adicionales. Su fotografía, y concretamente las series, apunta hacia un mundo de (im)posibilidades que no está en la realidad pero que, por otro lado, es más que real, pues está representado para siempre en la placa fotográfica. El desvelamiento de este engaño, a modo de trampantojo, constituye uno de los ejes de su obra.

Enrica Viganò ha señalado que de toda su obra destacan dos series de fotografías por sus aportaciones formales y conceptuales. La primera, *Secuencias,* iniciada en 1966, se convirtió en referencia obligada al hablar de la capacidad narrativa de la fotografía. Esta serie pone en cuestión la autonomía y la eficacia de la imagen aislada a la vez que plantea las bases de la puesta en escena fotográfica, una tendencia que tendrá su apogeo con la irrupción de la postmodernidad en el arte de los años 80. La segunda, *Textos,* iniciada en 1974, supone una ruptura aun más iconoclasta ya que Michals incluye pequeños textos manuscritos en la copia para reforzar el significado de la imagen.

Como afirma Viganò, «la obra de Michals indaga en los aspectos metafísicos de la vida. Su filosofía nos mueve a mirar dentro de nosotros mismos, más allá de nuestros miedos, admitiendo nuestra vulnerabilidad».

En el *nivel morfológico,* como descripción del motivo fotográfico, nos hallamos ante una sucesión de fotografías que forman parte de un mismo espacio y que desvelan el trampantojo del tamaño inicial: los objetos son muy pequeños, aunque inicialmente nos es imposible adjudicarles tamaño y, por inercia, los suponemos con el tamaño conocido. En apariencia, se trata de un cuarto de baño, pero la imagen con el personaje desvela que es algo diferente, quizás un pequeño almacén de objetos. La pequeña foto del fondo se ve reproducida en la serie y en su interior, en una espléndida *mise en abîme,* reaparece el mismo es-

pacio. El título, *Las cosas son raras —Things Are Queer—*, es muy informativo en torno a la propia secuencia de la representación.

Desde la perspectiva del grano de la imagen, no se observa en esta fotografía la presencia de puntos, y ello tiene lógica en tanto en cuanto se desarrolla una secuencia que desvela un trampantojo: la primera y la última fotografía (idénticas) propugnan una fuerte impresión de realidad.

Desde el punto de vista de la existencia de un punto de fuga, al tratarse de una serie, además no equilibrada en cuanto a su sucesión, no podemos establecer uno que pueda ser estimado como conjunto, aunque sí lo hay en alguna de las fotografías que componen la secuencia: luz al fondo del corredor en el caso del hombre que observa con el libro en su mano, destacado además por la perspectiva y por el foco luminoso.

La línea es un elemento esencial en la secuencia ya que se pueden apreciar: marcos rectangulares que separan entre sí cada una de las fotografías; presencia de elementos rectilíneos (cuadro en la pared, baño, lavabo, espejo); establecimiento de diagonales que determinan los puntos de fuga (paredes en las fotos del pasillo, con la luz al fondo; espejo y bañera confluyentes, en el resto), juego que prescribe el carácter centrípeto de todas ellas; las líneas curvas son escasas (contornos del mobiliario, arco superior en el punto luminoso, dedo del personaje que observa, espalda entre los objetos). La redundancia de diagonales y líneas rectas confluyentes, obliga una cierta lectura de la imagen «hacia adentro» que, como veremos, resulta fundamental para la interpretación de la serie.

Un único espacio es fragmentado y analizado. En realidad, la relación figura-fondo se quiebra por el procedimiento secuencial: si en un principio tenemos el mobiliario y al fondo la fotografía, desde el momento en que pasamos a observar como figura esa fotografía, hay una distorsión de los planos espaciales que son, en realidad, niveles imbricados y es precisamente la secuencialidad la que, mostrando diferentes planos espaciales, desvela el trampantojo que nos engaña en el inicio. De esta forma, resulta evidente que la bidimensionalidad de la imagen puede ser redescubierta para negar el efecto de profundidad que, en esencia, apuntaba hacia un principio de verosimilitud. Por otro lado, la fuerte perspectiva permite hablar de un nivel más próximo y otro más alejado (mobiliario — fotografía; personaje que lee — entrada luminosa; pie — mobiliario).

Nos encontramos ante una secuencia de nueve fotografías que, por la propia separación física que media entre ellas, son diferentes

planos de una continuidad discursiva que podríamos comparar con el zoom en el terreno de la imagen fílmica o videográfica. Así, el espacio original (el *trompe l'œil* de esa serie de mobiliario que se asemeja a un baño hogareño) se presenta en plano general para a continuación ser penetrado en toda la escala posible hasta el privilegio del detalle.

Los marcos rectangulares de cada fotografía condicionan la forma genérica. Hay prioridad de las líneas rectas (formas rectilíneas) y las composiciones en diagonal que favorecen la perspectiva. Estas diagonales posibilitan la generación de percepciones triangulares (los espacios habitados por seres humanos) en cuanto formas más elementales, si bien esos triángulos no se cierran más que en la continuidad imaginaria de las líneas de fuga.

Como hemos dicho, hay carencia de grano en la imagen y esto se debe a la necesaria nitidez que se pretende obtener, que podría peligrar por la aparición de elementos parasitarios, como pueden ser el grano y la textura. La verosimilitud precisa aquí de una gran limpieza en la imagen.

La nitidez de la imagen es plena, como lo demuestran los planos iniciales y el de detalle del dedo sobre el libro. En las fotografías del corredor no hay ausencia de nitidez sino un gran contraste entre las zonas de oscuridad y la luminosidad del fondo.

En lo que respecta a la iluminación, cabe distinguir entre dos espacios. En el aparente baño, encontramos una luz cuyo origen no podemos establecer pero que suponemos artificial, se proyecta desde la parte superior derecha y también frontalmente (para equilibrar) dejando que las sombras fluyan hacia la derecha del encuadre. Al aparecer el personaje, el plano se amplía y vemos claramente el haz de luz que proviene del fondo (lo que confirma la parte superior derecha mencionada). Es una iluminación dura que provoca contraste, aunque más matizada en la fotografía con el personaje.

En el corredor, no podemos saber si la luz que proviene del fondo es natural o artificial, ya que no alcanzamos a ver con detalle lo que hay en ese lugar. Nos encontramos con un fuerte contraluz. Probablemente se trate de luz natural reforzada. Como consecuencia del tipo de iluminación dura, las fotografías aparecen contrastadas, con definición muy concreta de las zonas de luz y de las de sombra, puesto que hay plena nitidez.

La serie de fotografías es en blanco y negro, con predominancia de la escala de grises en la fotografía con el hombre y los objetos. En el resto se tiende hacia un mayor contraste y se consigue así una gran pro-

fundidad espacial que es relevante para los objetivos del autor empírico en cuanto al desvelamiento de la falsa escalaridad espacial.

Conviene señalar la presencia del título en la misma fotografía, inscrito por el autor empírico manualmente: *Things Are Queer,* es decir, *Las cosas son raras.* La aparición del texto escrito en las fotografías, salvo en los casos en que se trata de inscripciones lógicas en los objetos representados, es un elemento poco habitual. Podemos encontrarlo en la fotografía publicitaria, pero los fines son muy diferentes. En el caso que nos ocupa, el propio autor nos indica un sentido de lectura para la serie de fotografías.

Desde el punto de vista *morfológico* hemos de destacar la fuerte relevancia de las líneas rectas, que habilitan puntos de fuga y enmarcan cada una de las fotografías de la serie, así como la importancia de la profundidad de campo generada por la iluminación y el elevado contraste.

En el *nivel compositivo,* más concretamente en el *sistema sintáctico,* se percibe una amplia perspectiva generada por las líneas diagonales y la preeminencia de los elementos rectilíneos. En ambos espacios se ha fotografiado con gran angular, lo que provoca mayor oblicuidad de las líneas hacia los puntos de fuga. Esta composición centrípeta obliga a privilegiar la presencia de la fotografía colgada en la pared, en el caso del baño, y del haz de luz en el caso del corredor. Solamente aparecen como figuras más planas, aunque también dotadas del componente de profundidad, las del plano de detalle y la de la presencia humana entre los objetos (en este caso son las diagonales las que se pronuncian más, gracias a la disposición del espejo y de la bañera).

El propio hecho de hallarnos ante una secuencia de fotografías es en sí mismo determinante para la existencia de un ritmo visual importante. Si relacionamos unas con otras, lo obtenemos por la periodicidad de los motivos; pero también en el interior de cada unidad, predispone el ritmo el hecho de que haya superficies similares, de carácter rectilíneo, que disponen sus relaciones en líneas diagonales hacia los puntos de fuga.

La tensión está fomentada por las diagonales antes mencionadas (confluyentes en triángulos imaginarios, como figura tensional), la representación en perspectiva, el contraste y la evidente fractura de las proporciones que tiene lugar por el desvelamiento del trampantojo.

Hemos de recordar que nos encontramos ante una secuencia fotográfica. Los elementos que componen la primera entrega (un aparente baño hogareño) llaman a nuestra percepción hacia una dimensión antropomor-

fizada que entendemos en relación a nosotros mismos, ya que no tenemos elementos de constatación para otro tipo de tamaños. Sin embargo, en la segunda fotografía, ese pie que aparece desmantela nuestra percepción anterior y revela que los objetos corresponden a miniaturas, lo que queda demostrado con la posterior aparición del personaje en cuerpo entero.

El mismo juego se produce a partir de esa misma imagen soportada en un libro que sostiene la mano de un hombre; acto seguido saldremos hacia atrás para descubrir que estamos ante la fotografía que colgaba en el trampantojo inicial. Hay pues un trabajo de deconstrucción de todo tipo de proporcionalidad que es paralelo al proceso de fragmentación analítica global.

En líneas generales, todas las fotografías de la serie tienden a estar centradas porque las líneas diagonales se configuran hacia ese punto de fuga. Los objetos compensan la aleatoria distribución en el baño y es evidente que la incorporación del hombre desequilibra el encuadre, tanto en el caso del pie como en el del cuerpo entero. Por lo que respecta al hombre que observa la fotografía, la confluencia en el centro de la imagen hace que allí se concentre todo el peso, en cuanto los laterales quedan en la penumbra.

La Ley de Tercios se cumple relativamente en la primera y última fotografía, así como en la de detalle. En el resto es irregular, aunque cuenta con la ayuda de las concentraciones de luz.

Como hemos indicado, hay una mezcla de estaticidad y dinamicidad, pero el conjunto, por el simple hecho de ser una secuencia ordenada, deviene dinámico.

El orden icónico puede analizarse desde una doble perspectiva. Por un lado, la fotografía se compone, a su vez, de una serie de fotografías y de una inscripción verbal (la frase escrita); las nueve unidades que componen la serie se muestran en desequilibrio, ya que verticalmente aparecen como 3-4-2; esta asimetría, que promueve la inestabilidad, entra en contradicción con la sucesividad de los distintos fragmentos, partes de un todo que pueden ser leídos de forma ordenada. Por lo tanto, hay algo inquietante en el conjunto, difícil de determinar pero constatable desde la misma disposición de los nueve elementos.

De otra parte, hay dos motivos fotográficos esenciales (descompuestos y recompuestos por la fragmentación), el baño y el corredor, que revisten características icónicas muy diferentes (al margen de la inclusión de cada uno de ellos en el otro). El primero aparece ordenado y simétrico, adjudicando el valor central al lavabo; el segundo es una composición en profundidad, también simétrica; sin embargo, el equilibrio del primero, estático, choca con el del segundo, dinámico.

Un factor que envuelve el conjunto es su grado de reticencia: todos los elementos icónicos tienen presencia en el resto. Así, el baño y el hombre están en la foto que observa el personaje del corredor que, a su vez, es una fotografía que cuelga sobre el lavabo.

Nuestra tradición cultural nos lleva a leer de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La serie, en este caso, parece correcto que sea desarrollada de esta forma; ahora bien, hay algo inquietante en la aparición del encuadre en detalle del dedo sobre el libro y la foto que no es otra que la previa en la serie, porque, si alteramos el orden de lectura y comenzamos ahí, hay una secuencia concreta y coherente, pero no así si seguimos la lógica de nuestra disposición perceptiva. Por lo que respecta a cada fotografía, aisladamente, ya hemos comentado la fuerza centrípeta de la composición por lo que el recorrido de lectura es directamente succionado hacia el centro de la imagen.

Es indudable que no hay aquí una captación de un momento irrepetible. Por el contrario, los dos personajes están inscritos en la imagen de forma pensada y deliberada, a modo de ejercicio escénico. Al mismo tiempo, no hay protagonismo del vector humano frente a los objetos (también dispuestos de forma deliberada) y ambos aparecen de forma que sus rostros no reclaman nuestra atención (posición lateral, uno; de espaldas, el otro).

No estimamos otros factores relevantes salvo la constatación, que puede tener importancia en un desarrollo posterior, de que hay una diferencia de punto de vista entre la primera y segunda foto de cada serie: en el primer caso, el pie aparece sobre un encuadre más cercano que el anterior pero ligeramente desplazado hacia la derecha (ya no es frontal); en el segundo, igualmente la posición del dedo se ha alterado y la toma se hace desde un punto desplazado también a la derecha.

Como síntesis, conviene destacar la contradicción entre simetrías internas de cada unidad de la serie y la inestabilidad del conjunto. El cruce de ambos elementos produce una fuerte tensión.

Por lo que respecta al *espacio de la representación*, para apreciar la relación campo/fuera de campo, que la propia secuencia prescribe, tiene interés ver cada espacio aisladamente. El baño, la primera apariencia, no parece crearnos especial problema porque los elementos son referenciales y la interpretación tiende a basar en la experiencia propia la contigüidad del espacio. Por lo tanto, nada parece anormal, salvo la pequeña fotografía sobre el lavabo (lugar poco habitual y que parecería solicitar mejor un espejo); nada, salvo la extraña separación entre la cis-

terna y el retrete; nada, salvo la ausencia de grifos y mandos para su dosificación. Estos factores, ocultos para una primera mirada, crean el primer síntoma de indeterminación. La segunda fotografía desvela el engaño de nuestra percepción inicial y la tercera reafirma esta nueva información; con ella, el fuera de campo en el que mentalmente podríamos haber reconstruido un espacio no conocido, pero suponible, se quiebra: un espejo enorme hace las funciones de pared.

En el corredor, el campo se abre hasta mostrar un hombre de espaldas que observa la imagen de la tercera unidad de la secuencia. Hay aquí dos fueras de campo desconocidos: 1) lo que pueda encontrarse al final del corredor, el lugar del que procede la luz; 2) lo que pueda haber detrás del hombre, a sus espaldas, en la posición que realiza la fotografía, que no es otra que la del ente enunciador. Este segundo (el lugar de la producción) también se quiebra al seguir la serie porque el hombre que observa resulta ser la fotografía enmarcada en el espacio del baño, y ahora ese espacio ya nos es conocido y tenemos que dilucidar cuál es el lugar que adjudicamos a nuestra mirada.

Si mantenemos la tesis de la existencia de dos espacios, ambos son cerrados. Su propia esencia centrípeta impide la apertura. Se trata de un espacio interior, pero, desde un punto de vista más conceptual, habría que pensar en la relación de «dentro de» para cada uno de ellos. Como luego veremos, estamos ante una *mise en abîme* de carácter irresoluble.

Las reflexiones anteriores nos llevan directamente a calificar este espacio como «aparentemente concreto». No es posible adjudicarle un valor de plena referencialidad y, además, los elementos conceptuales son demasiado potentes como para limitarnos a lecturas denotativas. Esta serie fotográfica, aparentemente concreta, tiende hacia la abstracción.

Ya hemos hablado de la profundidad de campo generada por las diagonales y los puntos de fuga, pero es un espacio más profundo que eso porque se autocontiene (la *mise en abîme* hace de él una fosa insondable).

No es un espacio habitable por el espectador, a pesar de que la mirada es atraída hacia su interior por la cadencia de la secuencia. El grado de abstracción promueve una inquietud que impide hacer nuestro el conjunto.

Ya hemos comentado que, en nuestra opinión, todos los elementos han sido colocados en la imagen y deliberadamente dispuestos para la consecución del efecto pretendido. Tal trabajo responde a la idea que tenemos de «puesta en escena», en este caso calificable como «manipulación» sin ningún género de adscripción peyorativa.

Debemos destacar aquí la importancia de la *mise en abîme* que hace en este caso posible lo imposible: los dos espacios no pueden físicamente estar contenidos el uno en el otro. Este aspecto lo trataremos más a fondo al hablar de la temporalidad.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación,* no es ésta una fotografía del «momento decisivo» y, además, al tratarse de una serie, la instantaneidad no puede darse. Sin embargo, desde otro punto de vista, la primera y última unidad de la secuencia podrían considerarse una instantánea, dada la absoluta materialidad de sus componentes; el resto sería la desfragmentación de ese espacio por penetración en el cuadro. Esto nos lleva a un supuesto inquietante: leamos, por ejemplo, la secuencia en orden inverso.

Desde un punto de vista temporal se podría hablar de la existencia de suspensión y análisis, hemos dicho. En tal caso, no hay duración. No obstante, la secuencia es en sí misma durativa. Esta contradicción sólo puede salvarse por la expresión de la *mise en abîme.* Puesto que los espacios se autocontienen, no hay extensión temporal y sí una «suspensión» y arrastre.

La secuencia genera un «tiempo interno» que tiene que ver esencialmente con el proceso de lectura, en tanto se produce una «indecidibilidad» sobre el orden de lectura. Según el lugar de comienzo, el tiempo varía, pero sólo durante la fruición, ya que, en el último momento, la conclusión es inevitable: vemos la descomposición de un solo acontecimiento o, mejor dicho, de una imagen estática, suspendida en el tiempo. En tanto esto ocurre, no cabe duda que la sucesión de alejamientos invoca sucesiones temporales y sólo así pueden ser entendidas.

La fruición espectatorial determina una subjetividad que varía de acuerdo con el tipo de material icónico percibido. En este caso, no sólo por tratarse de una secuencia, sino también por su propio contenido, el tiempo subjetivo entra en suspensión. La lectura rápida es ahora inviable; esta secuencia requiere volver sobre ella, variar los parámetros interpretativos, incluso no llegar a decidir totalmente sobre lo que vemos. Así pues, al margen del hecho mismo de mirar, se construye un tiempo de la mirada que es diferente para cada fotografía: desde la simple percepción global hasta el recreamiento y la indecisión. La secuencia de Michals convoca este último proceso y el tiempo subjetivo depende del ejercicio de lectura, pero será sin duda amplio, lo cual es interesante, habida cuenta del «no-tiempo» representado.

Ya sabemos que estamos ante una *mise en abîme,* pero el proceso interpretativo requiere del establecimiento de una dirección de lectura para la secuencia y ésta no es fácil de obtener porque cada posibilidad implica consecuencias espacio-temporales y narrativas. ¿Cuáles son las posibilidades? (diríamos que infinitas, pero debemos huir de la deriva interpretativa que esto generaría):

— Dirección ortodoxa: de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Tenemos en este caso un cambio radical del trampantojo a la presencia del pie humano, que luego se sigue ya con un orden «lógico» de salida hacia fuera.
— Dirección invertida: similar a la anterior, pero el proceso es de «entrada».

En conclusión, podemos afirmar que es esencial la determinación sobre un orden de lectura para que se desencadene el proceso interpretativo.

Como reflexión final al *nivel compositivo,* podemos señalar que espacio y tiempo son condiciones esenciales de la secuencia, pero sobre todo reviste una importancia capital la formación de un bucle narrativo que se cierra sobre sí mismo y que es la condición de su imposibilidad material. Esto nos llevará, como veremos, a la propuesta de metadiscursividad que la serie hace sobre el propio hecho fotográfico y la representación de una supuesta realidad (engañosa).

Por lo que respecta al *nivel enunciativo,* la característica esencial del punto de vista físico adoptado es la frontalidad. Dependiendo de cada uno de los fragmentos, la posición del encuadre cambia; de tal forma que tenemos el baño (inicio y fin) como trampantojo en plano frontal a una altura media; se eleva un poco para mostrar el pie (descubrimiento del engaño) y un poco más para la toma del hombre, que parece inclinarse hacia los objetos para no salir del cuadro. Con todo, estos tres puntos, cada vez más elevados, nos llevan a un contrapicado. Pasamos a un plano de detalle (se supone coincidente con la mirada del personaje) y un leve picado en escorzo con las salidas atrás siempre en leve picado que lleva al descenso a la altura del lavabo y a la recuperación del plano inicial frontal. Como vemos, hay incluso una cadencia longitudinal (diríamos en diagonal) de los puntos de vista del encuadre que asciende para luego descender.

La actitud de los personajes, ligada a la puesta en escena, se sitúan en el entorno como objetos. No hay actitud emocional ni interpelación de tipo alguno.

No se puede hablar de existencia de calificadores. Quizás se puede constatar un toque siniestro en el personaje que lee, pero se puede deber a referencias externas ligadas al expresionismo, como veremos.

El ente enunciador se manifiesta abiertamente (incluso mediante la frase que da título a la secuencia) por lo que no hay intento alguno de transparencia. La verosimilitud sólo tiene lugar en la foto inicial (ya decíamos que con problemas, en una segunda mirada) pero desaparece de plano con la *mise en abîme:* lo imposible no es creíble.

Hay marcas textuales de diverso tipo: la frase escrita *«las cosas son raras»;* focos de atención en secuencia ordenada de carácter ascendente (o descendente, según la dirección de lectura que seleccionemos); ruptura del trampantojo; orden de la secuencia; y ruptura de la referencialidad y privilegio de la autorreferencialidad.

El proyecto de Michals consiste en poner en cuestión la impresión de realidad, con lo que trabaja sobre el propio discurso fotográfico. En este caso la fotografía es la materia misma de su relato, porque la visión corresponde a algo que está previamente representado y enmarcado por el espacio inicial. Para conseguir la participación espectatorial utiliza con fuerza las posibilidades que ofrece el distanciamiento, eje de la participación crítica. Partiendo de la impresión de realidad, la deconstruye.

La primera relación intertextual inevitable es con la propia obra de Michals directamente titulada como *Sequences.* Al ser una fotografía en serie, conecta también con otros autores que utilizan este tipo de mecanismo representacional. Aparte de esto, pueden intuirse relaciones que, en algunos casos, dependen de la competencia lectora de quien interpreta y no necesariamente provienen del autor empírico:

— Autorreferencialidad, por el hecho de cerrar el bucle sobre sí mismo, lo que es propio de la *mise en abîme.*
— Cierta conexión estética con el estilo expresionista, en el caso del contraluz del corredor, que recuerda fuertemente la figura de *Nosferatu* en el film de Murnau del mismo título.
— Otro recuerdo que suscita es la *mise en abîme* que se produce en *Continuidad de los parques,* de Julio Cortázar, a lo que contribuye la imagen del libro en que está la fotografía mirada por el personaje y cuyo relato es también una imposibilidad.
— Cita textual, que no podemos explicitar porque nos es imposible leer el texto del libro que aparece en la serie de fotografías.

En definitiva, cabe destacar la fuerte carga enunciativa de esta serie de fotografías y el hecho de que se produzca una *mise en abîme* sobre sí misma, sin solución de continuidad. Michals hace evidente la fragilidad de la fotografía como representación de la realidad.

Como *interpretación global del texto fotográfico,* podemos señalar que sea cual sea la dirección de lectura que adoptemos, es claro que la secuencia propuesta por Michals es una reflexión sobre la naturaleza engañosa de la fotografía y la irrelevancia de una representación fiel a la realidad. Trabajo metadiscursivo, pues, que introduce el elemento de la *mise en abîme* llevada a sus últimas consecuencias, pues se cierra sobre sí misma: lo que vemos, nos engaña; lo que representamos, siempre es falso.

Las cosas son raras constituye un trabajo, asimismo, que reflexiona sobre la secuencialidad, el orden del discurso en cuanto a la descomposición analítica de un espacio. Desde este punto de vista, la secuencia deviene casi cinematográfica.

Bibliografía

ADAMS, Ansel, *Examples. The Making of 40 Photographs,* Nueva York, Little, Brown and Company, 2002.

AGUILAR GARCÍA, José, *Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color,* Castellón, Universitat Jaume I de Castellón, 2005. Tesis defendida el 8 de junio de 2005, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici. Disponible en www.tdx.cesca.es.

ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, *Fotoperiodismo: formas y códigos,* Madrid, Síntesis, 1995.

APEL, Karl Otto, *Semiótica trascendental y filosofía primera,* Madrid, Síntesis, 2002.

ARGAN, G. C., *El arte moderno 1770-1970,* Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

ARNHEIM, Rudolf, «À propos de la nature de la photographie», en *De la photographie. Antologie,* Lieja, Arts de Difusion, 1982, pág. 12.

— *Arte y percepción visual,* Madrid, Alianza Forma, 1992 (edición original: 1954).

— *El cine como arte,* Barcelona, Paidós, 1986 (edición original: 1932).

— *Hacia una psicología del arte,* Madrid, Alianza, 1980.

AUMONT, Jacques, *La imagen,* Barcelona, Paidós, 1992.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa,* Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, 1982.

BAQUÉ, Dominique, *La fotografía plástica,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original: 1998).

BARRETT, Terry, *Critizing Photographs. An Introduction to Understanding Images,* Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 2000 (edición original: 1990).

BARTHES, Roland, «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces,* Barcelona, Paidós, 1992 (edición original: 1961).

— *Elementos de semiología,* Madrid, Alberto Corazón, 1971.

— «Le mythe, aujourd'hui», en *Mythologies*, París, Seuil, 1957.
— *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.
— *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990 (edición original: 1980).
— *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, Cuadernos ínfimos, núm. 55, 1974.
BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— «Ectoplasma. La fotografía en la era digital», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988.
BAUDRY, Jean-Louis, «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», en *Cinéthique*, núm. 7-8, París, 1970.
BAZIN, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990 (edición original: 1966).
BECEYRO, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 2003 (edición original: 1978).
BENHABIB, Seyla, «Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance», en *Praxis International*, vol. 11, núm. 2, julio de 1991.
BENJAMIN, Walter, «Breve historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1931).
— «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1936).
— «Carta de París [2] Pintura y fotografía», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
— «Sobre algunos temas de Baudelaire (XI)», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
BENVENISTE, Émile, *Problèmes de lingüistique générale*, París, Gallimard, 1966.
BERGER, René, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
BETTETINI, Gianfranco, *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
BOT, Marc Le, *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1989.
BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición original: 1965).
BURCKHARDT, J., *Consideracions sobre la història universal*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
— *La cultura del renacimiento en Italia*, Barcelona, Iberia, 1979.
BURGIN, Victor, *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— «Photography, Phantasy, Function», en *Thinking Photography*, Londres, The MacMillan Press Ltd, 1983.
CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, «Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (fragmento)», en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
— *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
CALLE, Román de la, *Lineamientos de estética*, Valencia, Nau Llibres, 1985.

CALVINO, Italo, *Los amores difíciles,* Barcelona, Tusquets, 1989.
CASTAÑARES, Wenceslao, *De la interpretación a la lectura,* Madrid, Iberediciones, 1994.
CASTELNUOVO, Enrico, *Arte, industria y revolución,* Barcelona, Península, 1988.
CHAMORRO, Koldo, *Fotografías,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.
CHECA CREMADES, F., GARCÍA FELGUERA, M. S. y MORÁN TURINA, M., *Guía para el estudio de la historia del arte,* Madrid, Cátedra, 1987.
CHEVRIER, Jean-François, *Richard Baltaus: une ressemblance exemplaire. 15 critiques. 15 photographes,* París, Éd. Créatis, 1982.
CLARKE, Graham, *The Photograph,* Oxford, Oxford University Press, 1997.
COLAIZZI, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría del discurso,* Madrid, Cátedra, 1990.
COLORADO, Arturo, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación,* Madrid, Editorial Complutense, 1997.
COMOLLI, Jean-Louis, «Technique et idéologie», *Cahiers du Cinéma,* números 229-231 y 233-236, París, 1971-1972.
COSTA, Joan, *El lenguaje fotográfico,* Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.
— *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia,* Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988.
CRIMP, Douglas, «La actividad fotográfica de la posmodernidad», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— «Sobre las ruinas del museo», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985.
CROCE, Benedetto, *Estética,* Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
DAMISCH, Hubert, «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», *L'Arc (La Photographie),* Aix-en-Provence, primavera de 1963.
DEBRAY, Régis, *Introducción a la mediología,* Barcelona, Paidós, 2001.
DELPIRE, Robert y FRIZOT, Michel, *Histoire de voir. Vol. 1: De l'invention à l'art de la photographie (1839-1880),* París, Centre National de la Photographie, 1989.
— *Histoire de voir. Vol. II: De l'invention à l'Art Photographique (1880-1939),* París, Centre National de la Photographie, 1989.
DERRIDA, Jacques, *De la gramatología,* Madrid, Siglo XXI, 1971.
— *La diseminación,* Madrid, Pirámide, 1978.
— «The Law of Genre», *Critical Inquiry,* vol. 7, núm. 1, otoño de 1980.
DILTHEY, Wilhelm, *Crítica de la razón histórica,* Barcelona, Edicions 62, 1986.
DOANE, M., MELLENCAMP, P. y WILLIAMS, L. (eds.), «Introduction», en *Revision: Essays in Feminist Film Criticism,* Los Ángeles, American Film Institute Monograph Series, 1983.
DOMÈNECH FABREGAT, Hugo, *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital,* Castellón, Universitat Jaume I de Castellón, 2005. Tesis defendida el 23 de diciembre de 2005, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici. Disponible en www.tdx.cesca.es.
DONDIS, Dondis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual,* Barcelona, Gustavo Gili, 1985 (edición original: 1973).

DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción,* Barcelona, Paidós, 1986 (edición original: 1983).
— «La fotografía y el arte contemporáneo», en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (eds.), *Historia de la fotografía,* Barcelona, Martínez Roca, 1988.
DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética,* 2 vols., Valencia, Fernando Torres, 1982-1983.
DUQUE, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza,* Madrid, Tecnos, 1985.
ECO, Umberto, *Apostillas a «El nombre de la rosa»,* Barcelona, Lumen, 1985.
— *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1968.
— *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1970.
— *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1977.
— «La multiplicación de los media», en VV.AA., *Cultura y nuevas tecnologías,* Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1986.
— *Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1981.
— *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen, 1990.
— *Obra abierta,* Barcelona, Ariel, 1979 (edición original: 1962).
— *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1981.
EDER, Josef Maria, *History of Photography,* Nueva York, Dover Publications, 1972 (edición original en alemán: 1890).
ELIADE, Mircea, *Mito y realidad,* Barcelona, Labor, 1991.
ESTRADÉ, Antoni, «La fotografía retratada. Pierre Bourdieu y la captura de lo social», introducción a la obra de Bourdieu *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y metodología de la historia del arte,* Barcelona, Anthropos, 1984.
FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía,* 4 vols., Madrid, Alianza, 1979.
FEYERABEND, Paul, *Contra el método,* Madrid, Tecnos, 1979.
FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte,* Barcelona, Península, 1975 (edición original: 1959).
FLOCH, Jean-Marie, *Les formes de l'empreinte,* Périgueux, Fanlac, 1986.
— *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit,* París-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
— *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias,* Barcelona, Paidós, 1993.
FOCILLON, H., *La vida de las formas,* Madrid, Xarait Ediciones, 1983.
FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900,* Madrid, Editorial Viso, 1981.
FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza, artificio,* Murcia, Ediciones Mestizo, 1998.
— *El artista y el fotógrafo,* Barcelona, Actar Editorial, 2000.
— *El beso de Judas: fotografía y verdad,* Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
— *Estética fotográfica. Selección de textos,* Barcelona, Blume, 1984 (reeditado por Gustavo Gili en 2004).

— *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
— *Fotografía. Crisis de historia,* Barcelona, Actar Editorial, 2003.
FONTCUBERTA, Joan y FORMIGUERA, Pere, *Fauna,* Utrera, Arte y Proyectos Editoriales, 1999.
FOSTER, Hal, «Postmodernism in Parallax», *October,* núm. 63, 1993.
FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia,* Valencia, Pre-Textos, 1988.
FRANCASTEL, Pierre, «Valores sociopsicológicos del espacio-tiempo figurativo del Renacimiento», en *Sociología del arte,* Madrid, Alianza, 1975.
FREIXA, M., CARBONELL, E.., FURIÓ, V., VÉLEZ, P., VILA F. y YARZA, J., *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos,* Barcelona, Barcanova, 1990.
FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social,* Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (edición original: 1974).
FRIZOT, Michel (ed.), *A New History of Photography,* Colonia, Könnemann, 1998.
FUNDACIÓN LA CAIXA, *Al gust de Cartier-Bresson,* Barcelona, Fundació «la Caixa», 2003.
FURIÓ, Vicenç, «La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos», en M. Freixa, E. Carbonell, V. Furió, P. Vélez, F. Vila y J. Yarza, *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos,* Barcelona, Barcanova, 1990.
GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977.
GARCÍA RODERO, Cristina, *España oculta,* Barcelona, Lunwerg, 1989.
GARRONI, Emilio, *Proyecto de semiótica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (edición original: 1972).
GATES, Bill, *Camino al futuro,* Madrid, McGraw-Hill, 2001.
— *Los negocios en la era digital,* Barcelona, Plaza y Janés, 2001.
GERNSHEIM, Helmut y Alison, *Historia gráfica de la fotografía,* Barcelona, Omega, 1967 (edición original: 1955).
GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusión,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
— «El hegelianisme de Burckhardt», en *A la recerca de la història cultural,* Valencia, Tres i Quatre, 1974.
— *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
— *Freud y la Psicología del Arte,* Barcelona, Seix Barral, 1971.
— *Historia del arte,* Madrid, Alianza Forma, 1979.
— *Imágenes simbólicas,* Madrid, Alianza, 1983.
— *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica,* Madrid, Alianza, 1987.
GÓMEZ ISLA, José, *Fotografía de creación,* San Sebastián, Nerea, 2005.
GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico,* Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003. Disponible en www.tdx.cesca.es.
GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad,* Madrid, Cátedra, 1987.

— «La fotografía, el cine, lo siniestro», *Archivos de la Filmoteca,* núm. 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre de 1990-febrero de 1991.
— «Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro», *Trama & Fondo,* núm. 4, Madrid, 1998.
GREIMAS, A. J., *En torno al sentido. Ensayos semióticos,* Madrid, Fragua, 1973.
— *La semiótica del texto,* Barcelona, Paidós, 1983 (edición original: 1976).
— «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes Sémiotiques. Documents,* París, EHESS/CNRS, VI, 60, 1984.
GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos, 1982.
GRUPO μ, *Tratado del signo visual,* Madrid, Cátedra, 1993.
GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1974.
GUNNING, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film,* Evanston, University of Illinois Press, 1991.
HABERMAS, Jürgen, *Conocimiento e interés,* Madrid, Taurus, 1975.
— «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985.
HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases,* México, Siglo XXI, 1974.
HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Guadarrama, 1982.
— *Introducción a la historia del arte,* Madrid, Guadarrama, 1961 (edición original: 1958).
— *Origen de la literatura y el arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento,* Madrid, Guadarrama, 1974.
HERNADI, Paul, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification,* Ithaca, Cornell University Press, 1972.
HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy,* Londres, Penguin Books, 1992 (edición original: 1957).
HOLGADO BRENES, J. M., ORTIZ LARA, L. y YÁÑEZ POLO, M. A. (eds.), *Historia de la fotografía española 1839-1986,* Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.
ISER, Wolfgng, *El acto de lectura,* Madrid, Taurus, 1987.
JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix Barral, 1981 (edición original: 1963).
JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Madrid, Taurus, 1986.
— *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976.
JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética,* Madrid, Tecnos, 1986.
JOHNSON, Chris, *The Practical Zone System. A Single Guide to Photographic Control,* Boston y Londres, Focal Press, 1986.
JULY, Marine, *La imagen fija,* Buenos Aires, Editorial La Marca, 2003 (edición original: *L'image et les signes. Aproche sémiologique de l'image fixe,* 1994).
KANDINSKY, W., *Cursos de la Bauhaus,* Madrid, Alianza Forma, 1987 (1982).
— *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos,* Barcelona, Barral, 1974.

KANT, Immanuel, *Crítica del juicio,* Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
KEENE, Martin, *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales,* Barcelona, Paidós, 1995 (edición original: 1993).
KILLIP, Chris, *In Flagrante/Chris Killip with an essay by Jogn Berger & Sylvia Grant,* Londres, Secker & Warburg, 1988.
KOFMAN, Sara, *El nacimiento del arte, una interpretación de la estética freudiana,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
KÖHLER, W., *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
KOLBOWSKI, Silvia, «Playing with Dolls», en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography,* Londres, Bay Press, 1990.
KRAUSS, Rosalind, «Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October,* núm. 5», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985.
— *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos,* Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
KRISTEVA, Julia, *Semiótica,* Madrid, Fundamentos, 1981 (edición original: 1968).
KUHN, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine,* Madrid, Cátedra, 1991.
LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques. À propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient,* París, Éd. Jean Michel Place, Colection Resurgences, 1986 (edición original: 1856).
LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte,* Madrid, Instituto de España, 1985 (edición original: 1951).
LAGUILLO, Manolo, «El problema de la referencialidad», en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994,* Murcia, Ediciones Mestizo, 1995.
LECUYER, Raymond, *Histoire de la photographie,* París, Baschet, 1945.
LEDO ANDIÓN, Margarita, *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad,* Madrid, Cátedra, 1998.
LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (eds.), *Historia de la fotografía,* Barcelona, Martínez Roca, 1988.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural,* Buenos Aires, Eudeba, 1977 (edición original: 1958).
— *Arte, lenguaje, etnología,* México, Siglo XXI, 1968.
LISTER, Martin, «Ensayo introductorio», en Martin Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital,* Barcelona, Paidós, 1997.
LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Retratos de la vida,* Madrid, Blume, 1981.
LOTMAN, Yuri, *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra, 1999.
— *La estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1982.
LUCÁKS, G., *Ensayos sobre el realismo,* Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
— *Estética,* 4 vols., Barcelona-México, Grijalbo, 1966.
— *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1966.
LYOTARD, Jean-François, *Discurso y figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

— «La aproximación psicoanalítica», en *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos/Unesco, 1982.
— *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
MARIN, Enric y TRESSERRAS, Joan Manuel, *Cultura de masses i postmodernitat*, Valencia, Tres i Quatre, 1994.
MARX, Karl, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1970.
MARZAL FELICI, Javier, LÓPEZ LITA, Rafael y GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier, *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2005.
MARZAL FELICI, Javier y RUBIO MARCO, Salvador, *La naranja mecánica de Stanley Kubrick*, Valencia y Barcelona, Nau Llibres y Octaedro, 1999.
MATTELARD, Armand y NEVEU, Erik, *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.
MCQUAIL, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1991.
MERCIÉ, Jean-Luc, *Rue Jacques Prévert*, París, Editions Hoëbeke, 1992.
MICHALS, Duane, *Duane Michals. Fotografías 1958-1990*, Colección Imagen, núm. 27, Valencia, Diputación Provincial de Valencia y Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1993.
MOLES, A., *El kitsch, el arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973.
MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985 (edición original: 1938).
MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
NEGROPONTE, Nicholas, *El mundo digital*, Barcelona, Ediciones B, 1995.
NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
NICHOLSON, Linda J. (ed.), «Introduction», en *Feminism/Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.
NIXON, Nicholas, *Nicholas Nixon. Pictures of People*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1988.
OCAMPO, Estela y PERAN, Martí, *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1991.
OWENS, Craig, «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
— «Posar», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
PÄCHT, Otto, *Historia del Arte y Metodología*, Madrid, Alianza, 1986 (edición original: 1977).
PALAO, José Antonio, *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, 2004.
PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979 (edición original: 1955).
— *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1978 (edición original: 1927).

PEIRCE, Charles S., *La ciencia de la semiótica,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción,* Barcelona, Anthropos, 1989.
PÉREZ, David (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
PIAGET, Jean, *L'estructuralisme,* París, Col. ¿Que sais-je?, 1968.
— *Psicología de la inteligencia,* Buenos Aires, Psique, 1977.
PICAUDÉ, Valérie, «Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros...», en Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
POTONNIÉE, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie,* París, Publications Photographiques Paul Montel, 1925.
PRADO, Juan Manuel (ed.), *Los grandes fotógrafos. Arnold Newman,* vol. 9, Barcelona, Orbis, 1990.
— *Los grandes fotógrafos. Bill Brandt,* vol. 31, Barcelona, Orbis, 1990.
— *Los grandes fotógrafos. Charles Harbutt,* vol. 36, Barcelona, Orbis, 1990.
— *Los grandes fotógrafos. Eugene Smith,* vol. 5, Barcelona, Orbis, 1990.
— *Los grandes fotógrafos. Jeanloup Sieff,* vol. 17, Barcelona, Orbis, 1990.
PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1979.
RAIBLE, Wolfgang, «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco, 1988.
RAMÍREZ, José Antonio, *Medios de masas e historia del arte,* Madrid, Cátedra, 1976.
RIBALTA, Jorge (ed.), «Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna», en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
RICOEUR, Paul, *Ideología y utopía,* Barcelona, Gedisa, 1989.
RIEGL, A., *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
RIEGO, Bernardo, «De la "Fotohistoria" a la historia con la fotografía», en *Fotografía y métodos históricos,* Santander y La Laguna, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994.
— *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural,* Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2000.
— *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos),* Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2003.
ROBINS, Kevin, «¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?», en Martin Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital,* Barcelona, Paidós, 1997.

— «Post-Photography. The Highest Stage of Photography», en T. Triggs (ed.), *Communication Design,* Londres, Batsford, 1995.
ROCHE, Denis, *La disparition del lucioles. Réfléxions sur l'acte photographique,* París, Éditions de l'Étoile, 1982.
RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis Doctorales, 1992.
RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GÓMEZ ALONSO, Rafael, «Una historia de la fotografía en la prensa», en Diego Caballo Ardila, *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos,* Madrid, Editorial Universitas, 2003.
ROOSENS, Laurent, «Which History of Photography?», en *Proceedings and Papers of the European Society for the History of Photography,* 1985.
ROUILLÉ, André, «Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle», en *Les cahiers de la photographie,* núm. 3, París, 1981.
SARTORI, Giovanni, *Homo Videns. La sociedad teledirigida,* Madrid, Taurus, 1998.
SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general,* Buenos Aires, Losada, 1945.
SCHAEFFER, Jean-Marie, «La fotografía entre visión e imagen», en Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico,* Madrid, Cátedra, 1990 (edición original: 1987).
SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía,* Madrid, Alianza Forma, 1994 (edición original: 1968).
SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística,* Madrid, Cátedra, 1976 (edición original: 1924).
SCHUSTER, Martin y BEISL, Horst, *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte,* Barcelona, Blume, 1982 (edición original: 1978).
SCHWARZ, Angelo, «Histoire et photographie. Historiens et photographes», *Les cahiers de la photographie,* núm. 3, París, 1981.
SEDLMAYR, Hans, *El arte descentrado,* Barcelona, Labor, 1959 (edición original: 1948).
SEKULA, Allan, «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
— «El cuerpo y el archivo», en Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
SHERLOCK, Maureen P., «El doble del cuerpo», en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
SMITH, Eugene, «Fotoperiodismo» (1948), en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Selección de textos,* Barcelona, Blume, 1984.
SOLER CAMPILLO, María, *Estructura del sector fotográfico: análisis de la actividad económica y de las políticas de comunicación de las empresas de fotografía en la Comunidad Valenciana,* Tesis Doctoral dirigida por Rafael López Lita en la Universitat Jaume I, el 16 de diciembre de 2005, disponible en www.tdx.cbuc.es.

— *Las empresas de fotografía ante la era digital. El caso de la Comunidad Valenciana,* Madrid, Ediciones de las Ciencias Sociales, 2007.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, «Imágenes convencionales», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
SONTAG, Susan, *Contra la interpretación,* Madrid, Alfaguara, 1996.
— *Sobre la fotografía,* Barcelona, Edhasa, 1981 (edición original: 1973).
SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 1981.
SOUGEZ, Marie-Loup, GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, PÉREZ GALLARDO, Helena y VEGA, Carmelo, *Historia general de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 2007.
SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 2003.
STELZER, Otto, *Arte y fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (edición original: 1966).
STEMPEL, Wolf-Dieter, «Aspectos genéricos de la recepción», en *Teoría de los géneros literarios,* ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988.
STENGER, Erich, *The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice,* Nueva York, Arno Press, 1979 (edición original: 1939).
SUSPERREGUI, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía,* Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.
TAGG, John, «Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado» (1984), en *La carga de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
TAINE, Hyppolyte, *Filosofía del arte,* 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1951 (edición original: 1881).
TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (edición original: 1977).
TODOROV, Tzvetan, «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988.
TORRÈS, Asdrad, «Los imperios multimedia en busca de nuevos clientes», en Ignacio Ramonet (ed.), *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación,* Madrid, Alianza, 1998.
VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie,* Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1981.
VANCE, Carole S., «The Pleasures of Looking. The Attorney General's Commission on Pornography versus Visual Images», en *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography,* Londres, Bay Press, 1990.
VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna,* Barcelona, Gedisa, 1986.
— «La hermenéutica como koiné», *Revista de Occidente,* núm. 80, 1988.
VEGA, Carmelo, «Imágenes contaminadas. (La fotografía en la historia del arte)», en *Fotografía y métodos históricos,* Santander y La Laguna, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994.

VILCHES, Lorenzo, «Para un estudio interdisciplinario del género cinematográfico», *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 2, Madrid, 1985.
— *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987.
VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1988.
VILLAFAÑE, Justo y MINGUEZ, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1995.
VON WRIGTH, Georg Henrik, *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1979.
WATNEY, Simon, «Sobre las instituciones de la fotografía», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
WELLECK, Rene y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979. (Esta obra fue publicada originalmente en Nueva York, Harcourt Brace, 1956.)
WILENSKY, H. L., «Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Indepedence?», *American Sociological Review*, vol. 29, núm. 2, primavera de 1964.
WILLIAMS, Raymond, *Cultura i societat*, Barcelona, Laia, 1974 (edición original: 1958).
WINCKELMANN, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1967.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.
WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (edición original: 1915).
— *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988 (edición original: 1941).
WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (edición original: 1908).
— *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Losada, 1973 (edición original: 1911).
YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, *Retratistas y fotógrafos*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo, 1981.
ZUMALDE, Imanol, «La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación», en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana, 2002.
— *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón postestructuralista*, Bilbao, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2006.
ZUNZUNEGUI, Santos, «La imagen fotográfica», en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco, 1988.
— *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1988.

Índice

PRÓLOGO, *Santos Zunzunegui* 9

INTRODUCCIÓN 15

PARTE PRIMERA
EL ESTATUTO DE LA FOTOGRAFÍA

CAPÍTULO PRIMERO. LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA DE LAS REPRESENTACIONES ICÓNICAS 25

1.1. La historia del arte y los medios de comunicación de masas . 25
1.2. El objeto de la historia del arte 28
1.3. Fotografía e historia del arte 35
1.3.1. La fotografía como objeto de estudio de la historia de la fotografía 36
1.3.2. El problema de la especificidad de la historia de la fotografía 37
1.3.3. La fotografía y la historia del arte 40
1.3.3.1. Las complejas relaciones arte-fotografía 40
1.3.3.2. La fotografía como herramienta de la historia del arte 44
1.3.3.3. La fotografía como arte y como técnica 46
1.3.3.4. La fotografía: un arte precario 48
1.4. La historia de la fotografía y la historia del arte 49

CAPÍTULO 2. EL CONCEPTO DE FOTOGRAFÍA 55

2.1. El significado de la imagen fotográfica: el problema ontológico. 56
2.1.1. La aproximación clásica: la fotografía como espejo de «lo real» 56

2.1.2. La documentalidad fotográfica 58
2.1.3. La fotografía como índex 61
2.1.4. El «efecto de realidad» 64
2.2. La experiencia fotográfica 67
2.2.1. La ilusión semiológica 67
2.2.2. La aproximación de Susan Sontag 70
2.2.3. La fruición del espectador en la experiencia fotográfica . 71
2.2.4. El acto fotográfico desde una perspectiva pragmática . 75
2.2.5. La fotografía como huella de lo real: tiempo y espacio fotográficos 77
2.3. El problema de los géneros en fotografía 79
2.3.1. El concepto de género 79
2.3.2. La circularidad de la definición genérica 82
2.3.3. Una perspectiva prágmática en la aproximación a los géneros fotográficos 84
2.4. La fotografía y el nuevo escenario digital 87

PARTE SEGUNDA
EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

CAPÍTULO 3. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS EN EL ESTUDIO DEL ARTE Y DE LA FOTOGRAFÍA 97

3.1. El esquema de la comunicación de Laswell y el estudio de la fotografía 98
3.2. Principales perspectivas metodológicas 101
3.2.1. El estudio de la instancia creadora: la aproximación biográfica 101
3.2.2. El estudio de los elementos contextuales 103
3.2.2.1. La aproximación histórica 103
3.2.2.2. La perspectiva sociológica 113
3.2.3. El estudio del canal: la perspectiva tecnológica 119
3.2.4. El estudio inmanente del texto audiovisual 120
3.2.4.1. Antecedentes: el formalismo de Wölfflin 121
3.2.4.2. Las aproximaciones psicológicas 122
3.2.4.3. La perspectiva iconológica 130
3.2.4.4. La orientación semiótica 134
3.2.5. El estudio de la instancia receptora 146
3.2.5.1. La orientación hermenéutica 146
3.2.5.2. La perspectiva deconstruccionista 150
3.2.5.3. La perspectiva de los «estudios culturales» 158
3.2.5.4. La teoría del discurso feminista 161
3.3. El análisis de la fotografía en la actualidad: un modelo mestizo y abierto 165

Capítulo 4. Una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía 169

4.1. Derivas de la interpretación: a propósito de la naturaleza del análisis fotográfico 170
4.1.1. La naturaleza del texto fotográfico y la deriva interpretativa 170
4.1.2. Consideraciones previas sobre el modelo propuesto .. 173
4.2. Nivel contextual 178
4.3. Nivel morfológico 180
4.4. Nivel compositivo 195
4.5. Nivel enunciativo: la articulación del punto de vista 218

Parte tercera
EL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO EN LA PRÁCTICA: ESTUDIO DE CASOS

1. *Septiembre 1955,* de Bill Brandt 233
2. *Alfried Krupp, Essen (Alemania Occidental), 1963,* de Arnold Newman. 241
3. *Tom Moran. Septiembre 1987,* de Nicholas Nixon 251
4. *La madre migrante,* 1936, de Dorothea Lange 261
5. *La chimenea de Madame Lucienne,* 1950, de Robert Doisneau 275
6. *Tomoko bañado por su madre, Minamata, 1972,* de Eugene Smith 287
7. *Tormenta de invierno pasando,* 1940, de Ansel Adams 295
8. *Escalera,* 1930, de Alexander Rodchenko 309
9. *Wall Street,* Nueva York, 1970, de Charles Harbutt 319
10. *Fotografía de moda para «Queens», Londres, 1963,* de Jeanloup Sieff 329
11. *Último suspiro,* 1858, de Henry Peach Robinson 337
12. *Las cosas son raras,* 1973, de Duane Michals 347

Bibliografía 359

ESCUELA DE ARTES APLICADAS
BIBLIOTECA
LINO ENEA SPILIMBERGO

Muchos críticos de arte no ocultan que el valor de una fotografía en el campo del arte depende, simplemente, de las reglas del mercado. Pero también existen otros muchos valores atribuibles a una fotografía que se encuentran en el terreno de la más absoluta subjetividad: la capacidad de fascinar al receptor, de emocionar, de hacer sonreír, etc. Podemos constatar, pues, cómo la fotografía constituye un objeto de estudio difícil de abordar desde una perspectiva unívoca.

El propósito de este libro es, precisamente, ofrecer una metodología de análisis del texto fotográfico. Pero antes, Javier Marzal explicita, en la primera parte del libro, los presupuestos teóricos de partida y reflexiona sobre el estatuto de la fotografía. En la segunda parte se presenta un recorrido a través de las principales escuelas y corrientes metodológicas para el análisis de la imagen, para después exponer su propia propuesta de trabajo. En la tercera parte se presentan doce análisis de textos fotográficos que constituyen una aplicación práctica de la metodología de trabajo expuesta.

Cómo se lee una fotografía

CREATIVE COMMONS

ISBN 978-84-376-2429-7 00100

9 788437 624297

CÁTEDRA 0191100

Signo e Imagen